NİSAN 1986 SAYI:5 300 LİRA (KDV dahil)

SANAT ADAM

İNCE MEMED'İN KİMLİKLERİ / Berna Moran
BEYAZ KUŞ / John Berger
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ / D. P. Gallagher
ÇİZGİ ROMAN VE ÖTEKİ SANATLAR / Üstün Alsaç
ŞİİRİN SESİ / Kemal Atakay

LEYLÂ ERBİL

Adam'da yayımlanan kitapları

Temelde sadece düşünce planında var olan bir bireyin konuşmalarıyla oluşan bu roman, us ve usdışı, düş ve kuru gerçek arasındaki kaymalarla insanoğlunun mutsuzluğuna egemen olan kader sorununa eğiliyor; kötülüğü, düşüşü dile getirerek sevecenliğe çağırıyor okuru.

İlk baskısı 1968 yılında yapılan Gecede, sanat çevrelerinde büyük ilgi görmüş, bir kaynak kitap sayılmıştır.

"Leylâ Erbil'in, son dönem yazınının kalıcılığı tartışılmaz önemli yazarlarından, Gecede'nin de öykücülüğümüzün başyapıtlarından biri olduğu teslim edilmelidir." (1979)

— Füsun Akatlı

Eski Sevgili toplumsal sorunlara gerçekçi yaklaşımı, kişilerini "bildiri"ye uyarlamak adına silikleştirmemesi, yazınsal gerekleri boşlamaması gibi özellikleriyle değerlendirilmiş, övülmüş bir yapıttır.

"Yazar cinsiyet sorununa ekonomik, toplumsal çevresiyle yaklaşmaktadır. Bunu yaparken toplumsal yabancılaşmaları görmekte, bütünsel, yabancılaşmalardan arınmış insanı da göz önünde tutmaktadır."

— Demir Özlü

ADAM değerli kitaplar yayımlar.

Latife Tekin

GECE DERSLERİ

İlk basımı bir ayda tükenen
Gece Dersleri'nin
ikinci basımı çıktı.

Yazarın öbür romanları:
Sevgili Arsız Ölüm (8. basım)
Berci Kristin Çöp Masalları (4. basım)

ADAM

ADAM
yeni kitaplar

APOLLINAIRE — şiir
Dünya Gülü

YUVARLAĞIN KÖŞELERİ — özdeyiş
Özdemir Asaf

ESKİ GECE PARÇALARI — öykü
Nazlı Eray

BÜYÜK GREV — öykü
Aziz Nesin

FOLKLOR YAZILARI — bilim
İlhan Başgöz

ÇOK YAŞASIN ÖLÜLER — şiir
Arif Dino

SUÇLANAN VE AKLANAN YAZILAR
Aziz Nesin

GECE DERSLERİ — roman
Latife Tekin

NOSTROMO — roman
Joseph Conrad

SOLFEJ-I — müzik
Muammer Sun

YALINAYAK SOKRATES — oyun
Maxwell Anderson

MEKTUPLARIYLA HALİKARNAS BALIKÇISI — mektup
Azra Erhat

ZENON — roman
Marguerite Yourcenar

ÇAĞDAŞ İNGİLİZ ŞİİRİ ANTOLOJİSİ
Cevat Çapan

YALNIZ VE BİRLİKTE — şiir
Egemen Berköz

TARİH KÖTÜDÜR/ İMZASIZ EL YAZILARI — şiir
Barış Pirhasan

DÖN GÜVERCİN DÖN — şiir
Cevat Çapan

ADAM
tekrar basımlar

DELİLER BOŞANDI — öykü
Aziz Nesin

ÇAĞDAŞ TÜRK ŞİİRİ ANTOLOJİSİ
Memet Fuat

GECE DERSLERİ — roman
Latife Tekin

BÖYLE GELMİŞ BÖYLE GİTMEZ II/YOKUŞUN BAŞI
Aziz Nesin — özyaşam

ELSA'YA ŞİİRLER — şiir
Louis Aragon

BASKETBOL — spor
John Wooden - Bill Sharman

EZGİLİ YÜREK — şiir
Ruhi Su

BARBARLARI BEKLERKEN — roman
J.M. Coetzee

AH BİZ ÖDLEK AYDINLAR — yazılar
Aziz Nesin

NAZİK ALET — öykü
Aziz Nesin

İHTİLALİ NASIL YAPTIK — öykü
Aziz Nesin

SURNAME — roman
Aziz Nesin

BÖYLE GELMİŞ BÖYLE GİTMEZ I/YOL — özyaşam
Aziz Nesin

DAMDA DELİ VAR — öykü
Aziz Nesin

SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM — roman
Latife Tekin

BERÇİ KRİSTİN ÇÖP MASALLARI — roman
Latife Tekin

ADAM SANAT

Sayı 5, Nisan 1986

Sahibi: Anadolu Yayıncılık A.Ş. adına İnci Asena
Genel Yayın Yönetmeni: Memet Fuat
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: İ. Timuçin Yekta
Teknik Yönetmen: Yavuz Kösemen

İNCE MEMED'İN KİMLİKLERİ 5 Berna Moran
YAZARDA İLGİNİN SINIRI 16 Samim Kocagöz
BEYAZ KUŞ 18 John Berger
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ 23 D.P. Gallagher
ŞİİRİN SESİ 41 Kemal Atakay
ÇR VE ÖTEKİ SANATLAR 45 Üstün Alsaç
YENİ DERGİ'DE ŞAİRLER 60 Memet Fuat
JANSSEN VE BİZ 67 Wolfgang Hildesheimer
SİNEMA GÜNCESİ 71 Yavuzer Çetinkaya
HAYAL VE ISTIRAP 77 Güven Turan

ŞİİR
Voznesenski, 8-9; Arif Damar, 13; Ercüment Uçarı, 20; Mehmet Kıyat, 25; Güven Turan, 28; Ahmet Ada, 33; Ahmet Erhan, 36; Ali Asker Barut, 59; Hüseyin Ferhad, 63; Bedirhan Toprak, 73; Küçük İskender, 75.

BU SAYIDAKİ RESSAM
Horst Janssen, 4, 22, 31, 39, 67-70, 76, 77, 78.

KAPAK
Düzen: Aydın Ülken; **Resim:** Horst Janssen

ADAM SANAT Aylık Sanat Dergisi; **Yönetim Yeri:** Büyükdere Caddesi, Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul; Tel: 176 23 30; **Yazışma Adresi:** P.K. 158, 80622 Levent, İstanbul; **Dizgi:** Anadolu Yayıncılık A.Ş. Dizgi Birimi; **İç Baskı:** Murat Ofset; **Kapak Baskı:** Anabasım Sanayi ve Ticaret A.Ş.; **Dağıtım:** Hürriyet Holding A.Ş.; **Abone ve Eski Sayılar:** YADA Yayın Dağıtım A.Ş.; **Dağıtım:** Hürriyet Holding A.Ş.; **Abone ve Eski Sayılar:** YADA Yayın Dağıtım A.Ş. Dr. Şevki Bey Sokak 6/A, 34400 Divanyolu-İstanbul. Gönderilen yazılar basılsın, basılmasın geri verilmez. **ABONE KOŞULLARI:** Yıllık (12 sayı) 3500 TL; Altı aylık 1800 TL. Yurt dışı abonelerine posta giderleri eklenir. **İLAN KOŞULLARI:** Arka kapak (renkli) 175.000 TL, (siyah-beyaz) 150.000 TL; Kapak içi (renkli) 175.000 TL, (siyah-beyaz) 125.000 TL; İç tam sayfa (siyah-beyaz) 100.000 TL, yarım sayfa 60.000 TL, çeyrek sayfa 30.000 TL; Çeyrek sütun etiket yayın ilanları 10.000 TL. Fiyatı 300 TL (KDV dahil), Kıbrıs: 400 TL.

Sanatçının Kendi Portresi, 23.1.1975, 50 × 32.5 cm — Horst Janssen

İNCE MEMED'İN KİMLİKLERİ

Berna Moran

Geçenlerde *Kuyucaklı Yusuf* üzerine bir yazımda, Sabahattin Ali'nin, Batılılaşma yerine Türkiye'deki toplumsal yapıya eğilmek suretiyle, sorunsalı bakımından yeni bir romanın öncülüğünü yaptığını söylemiştim. Toplumsal yapıyı sorgulayan romanlarda düzenle uzlaşamayan kişilerin roman kahramanı olarak seçilmesi, ya da en azından romanda yer alması doğaldı. İnce Memed de, Kuyucaklı Yusuf gibi, zengin ve zalim eşrafa, ağalara başkaldıran bir roman kahramanıdır ve iki yapıt arasında, aşağıda belirteceğim ilginç benzerlikler vardır.

İnce Memed, tüm dünyada yaygın olan "soylu eşkiya" hikâye ve romanları türüne girer. Yaşar Kemal Güney Anadolu bölgesinin türküleri, hikâyeleri içinde büyümüş, âşıklardan destanlar dinlemiş, efsaneleriyle büyülenmiş bir yazardır. Bu arada Köroğlu hikâyesini, bir anlatısını da kendisi yazacak kadar sevmiş ve eşkiya konusuyla yakından ilgilenmişti. On dokuzuncu yüzyıl sonunun ünlü eşkiyası Çakırcalı Efe üzerinde yaptığı araştırmalar sonucu yazdığı yarı biyografi yarı roman bir yapıtı 1956 yılında *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilmişti. Sonra *Çakırcalı Efe* adıyla kitap halinde çıktı (1972). Yaşar Kemal ilk romanı *İnce Memed*'in konusunu seçerken de "soylu eşkiya" hikâyesi geleneğinden esinlenmiştir. *Köroğlu, Yalnız Efe*[1], *Çakıcı Efe*[2] gibi, halkın içinden çıkmış ve zalim beylere, ağalara karşı yoksul halkı koruyan eşkiya figürü yalnız Türkiye'de değil tüm dünya edebiyatında görülür. Bundan ötürü İnce Memed yalnız Türk soylu eşkiyalarıyla değil, çeşitli ülkelerin, Robin Hood, Billy the Kid, Jesse James gibi efsaneleştirilmiş haydutlarıyla akraba sayılır.

Avrupa, Amerika ve Asya ülkelerindeki haydutluk kurumu üzerine bir araştırma yapmış olan İngiliz tarihçisi E.J. Hobsbawm *Bandits* adlı kitabında haydutları birkaç kategoriye ayırmış ve bu kategorilerin özelliklerini saptamıştır. Hobsbawm'u ilgilendiren, sıradan kanun kaçakları, katiller, hırsızlar değil, yasalara göre suçlu oldukları halde, halkın gözünde suçsuz hatta kahraman sayılan, "toplumsal" dediği haydutlardır. Hobsbawm bu toplumsal haydutlar arasından ayırdığı ilk kategoriye "soylu eşkiya" adını verir. Bunlar, köylülerin baskı altında ezildiği, sömürüldüğü kırsal kesimde, zalim yöneticilere karşı başkaldırmış ve adalet istemiş haydutlardır. Çeşitli ülkelerin, hikâyelerinde, şiirlerinde, romanlarında görülen bu tip haydutun ortak özelliklerini dokuz maddede toplar Hobsbawm. Bu dokuz maddeyi şöyle özetleyebiliriz.

1. Soylu eşkiya bir suç işlediği için dağa çıkmaz, bir haksızlığa uğradığı için dağa çıkar ve eşkiya olur.
2. Yapılan haksızlıkları düzeltir.
3. Zenginden alıp fakire verir.
4. Ancak kendini savunmak ya da, haklı olmak koşuluyla öç almak için adam öldürür.
5. Eğer yaşarsa halkının arasına, toplumun saygın bir üyesi olarak döner.
6. Halk kendisine hayrandır ve onu destekler.

7. Ancak ihanet sonucu ölür, çünkü dürüst hiçbir insan onu ihbar etmez.
8. Hiç değilse teorik olarak görünmez ve yenilgiye uğratılamaz.
9. Kralın ya da imparatorun düşmanı değildir, çünkü onlar adaletin kaynağıdır. Soylu eşkiyanın düşmanı bölgesindeki mütegallibedir (halka zulmeden toprak sahipleri, derebeyleri).[3]

Hobsbawm kitabında verdiği örneklerle gösteriyor ki, tarihte yaşamış ve yoksulu, fakiri kollamış birtakım haydutlar gerçekte bu denli erdemli, ülkücü kişiler olmasalar da halk onları hayalinde yüceltmiş ve haklarında birer efsane yaratmıştır. Bu efsaneler de birbirine benzemektedir, çünkü ezilen halkın, zulüm karşısında susup boyun eğmek yerine başkaldırarak zalimlerden öç alan, adalet dağıtan kahramana gereksinimi vardır. Adalet umudunu ayakta tutacak böyle bir kişi çıkmasa da halk onu kafasında kendi yaratır ve ölümsüzleştirir. Bundan ötürü dünyanın değişik ülkelerinde rastlanan soylu eşkiya tipi aynı özellikleri taşır.

* * *

Bizdeki eşkiya hikâyelerinden yukarda sözünü ettiklerimizin, Hobsbawm'un saydığı dokuz özelliğe sahip oldukları yadsınamaz. Dolayısıyla *İnce Memed,* bütün dünyada yaygın olan soylu eşkiya hikâyeleri geleneğine girer, ama bizdeki örnekleriyle bağı daha açıktır. Başka bir deyişle, *Köroğlu, Yalnız Efe* ve *Çakıcı Efe, İnce Memed*'de bir iç metin olarak vardırlar ve bundan ötürü de kahramanları arasındaki ortak özelliklerden başka, kanımca, öyküler arasında ortak bir yapıdan da söz edilebilir. Bu eşkiya öyküleri dört ana bölümden oluşan bir yapı üzerine kurulmuşlardır. Şöyle ki:

Kahramanın çocukluk yıllarını kapsayan ve başkaldırısına neden olan olaydan önceki durumun anlatıldığı ilk ana bölümde acımasız ağaların ya da beylerin yönetimi altında zulüm gören köylünün durumu sergilenir. *Köroğlu*'nda astığı astık, kestiği kestik Bolu Beyi vardır. *Yalnız Efe*'de Eseoğlu adında hain bir ağa köylülerin topraklarını ellerinden almaktadır. *Çakıcı Efe*'de ağaların ve zaptiyenin zulmüne dayanan yozlaşmış bir idare sürmektedir. *İnce Memed*'de Abdi Ağa sahibi olduğu beş köyün emeğini, onları aç bırakacak denli sömürmektedir.

İkinci bölümde kahramanın kendisine ya da anası, babası, karısı gibi sevdiği bir yakınına karşı, beyin ya da ağanın yaptığı büyük bir kötülük yer alır ve bunun sonucu kahraman dağa çıkar, eşkiya olur. Örneğin, Köroğlu'nun babasının gözlerine mil çekilir; Kezban'ın (sonra Yalnız Efe diye anılır) babası, ağa Eseoğlu tarafından öldürtülür; Mehmed'in (sonradan Çakıcı Efe) babasını zaptiye kalleşçe vurur, Mehmed de büyüdüğü zaman öldürülmek istenir. Köroğlu ve diğerleri bu olaylar üstüne eşkiya olurlar.

Eşkiyalık dönemine ayrılan üçüncü ana bölümde kahramanın soylu eşkiya olarak yoksul köylüye yaptığı iyilikler, zalimlere verdiği cezalar ve kendi öcünü alması anlatılır.

Dördüncü bölümde kahramanın sonunu okuruz ki, genellikle bu son, ortadan kaybolma şeklinde gerçekleşir. Bir rivayete göre tüfek icat olunca Köroğlu eşkiyalığı bırakır ve kaybolur. Yalnız Efe'nin cesedi ise hiçbir yerde bulunmaz. İnce Memed de dağlara doğru uzaklaşır, haberi alınmaz bir daha.

Yukarıda *Kuyucaklı Yusuf* ile *İnce Memed* arasında da ilginç benzerlikler bulunduğunu söylemiştim. İşte bunlardan birkaçı: Kuyucaklı Yusuf da, İnce Memed de babasızdırlar; ikisi de evlat edinilirler; ikisinin de sevdiği kızı zengin kötü adam, oğluna (yiğenine) almak ister; Yusuf da, Memed de sevgililerini kaçırırlar; ikisi de rakipleri olan erkeği silahlı bir çatışmada tabancayla öldürürler; ikisinin de karıları bir silahlı çatışmada ölür. İkisini de romanın sonunda yalnız olarak atını dağlara sürerken bırakırız.

Çeşitli episodlar arasındaki bu benzerlikler kendi başlarına önemli sayılmayabilirlerdi, ama *Kuyucaklı Yusuf*'un yarım kalmış bir eşkiya romanı olduğunu anımsarsak bu episodların anlamı değişir ve eşkiya romanlarında saptadığımız dört bölümden ilk ikisini oluşturdukları görülür. Sabahattin Ali'nin iki arkadaşından (Cevdet Kudret ve P.N. Boratav'dan) öğrendiğimize göre *Kuyucaklı Yusuf* bir üçleme olarak tasarlanmıştı ve Çineli Kübra adını alacak olan ikinci ciltte Yusuf'un eşkiyalık serüvenleri anlatılacaktı[4]. Eğer Sabahattin Ali düşündüklerini gerçekleştirseydi o zaman elimizdeki *Kuyucaklı Yusuf* soylu eşkiya öyküsünün, sözünü ettiğim dört ana bölümlük yapısının ilk ikisini içeren bir roman olacaktı. Uzun tutulan birinci ana bölümde zengin eşrafın zorbalığının (ırza geçmeler, adam öldürmeler) ve hakkını arayamayan halkın ezilişinin ortaya konduğunu; ikinci ana bölümde ise Yusuf'un dağa çıkmasına neden olacak olayın yer aldığını görürdük; yani karısının namusuna el atma girişimi üzerine çıkan çatışmada karısının vurulup ölmesi olayının... Dağa çıkan Yusuf'un eşkiya olarak yaptıklarının anlatılacağı üçüncü bölümü romanın ikinci cildinde bulacaktık. Birinci ciltte "soylu ilkel"in erdemlerini temsil eden Yusuf'un dağa çıktıktan sonra "soylu eşkiya"ya dönüşeceğini tahmin etmek güç değil. Ancak Sabahattin Ali'nin dördüncü bölüm için ne düşündüğü kesin olarak bilinmiyor. Kesin olan *Kuyucaklı Yusuf*'un da *Köroğlu, Yalnız Efe, Çakıcı Efe* ve *İnce* Memed ile aynı yapıyı sergilediğidir[5].

İnce Memed ana kalıplarını olsun diğer birçok özelliklerini olsun soylu eşkiya hikâyelerinin oluşturduğu geleneğe borçludur. Ama Yaşar Kemal günümüzde bu tür bir roman yazarken geleneksel olanı aşmak zorundaydı. Göreceğimiz gibi Yaşar Kemal, İnce Memed'in "soylu eşkiya" imgesine yeni kimlikler ekleyecek, zenginlik katacaktır. Onun için metni incelerken hem geleneksel olanı, hem de onu aşan yönlerini belirtmek ve böylece yazarın "soylu eşkiya" konusunu yeniden nasıl işlediğini saptamak gerekir.

* * *

Şimdi Yaşar Kemal'in dörtlü yapıyı ve soylu eşkiyayı romanında nasıl kullandığına biraz daha yakından bakalım. Yazar romanın en başında, Abdi Ağa'nın dayağından ve zulmünden kurtulmak için köyden kaçan küçük Memed'in sonra yakalanıp geri getirilmesi olayını anlatırken Abdi Ağa'nın kişiliğini ve sahibi olduğu köylerdeki köylünün durumunu açıklamak fırsatını bulur. Abdi Ağa Dikenlidüzü'nde kurulmuş beş köyün ağasıdır; tüm topraklar onundur ve bundan ötürü köylülerin ektikleri topraktan kaldırdıkları ürünün üçte ikisini ağa alır. Onun için erzakları kışın sonuna kadar yetmez. "Her yıl bu böyle olurdu. Köyün yarıdan çoğu aç kalır dökülürdü kapısına Abdi Ağa'nın." Ona borçlanarak biraz çavdar, buğday ve arpa alabilmek için. Diyebiliriz ki birinci ana bölümde taraflar ve sömürü düzeni belirmektedir. Bir yanda doymak bilmeyen açgözlü Abdi Ağa, bir yanda da onun aç bıraktığı, sömürdüğü köylüler vardır. Köylüler için Abdi Ağa demek *kıtlık* demek. Bu nokta önemli, çünkü göreceğimiz gibi şemanın son bölümünde İnce Memed de bereketi temsil edecek ve roman bereketin kıtlığı ortadan kaldırmasıyla sonuçlanacak.

İkinci ana bölüme gelince; Memed büyüdükten sonradır ki ancak, dağa çıkmasına neden olan olay patlak verir. Ve işte burda, yazar, soylu eşkiya öyküsünü ikinci bir gelenek ile besler: âşık hikâyeleri geleneğiyle[6]. Oysa soylu eşkiya hikâyelerinde romantik aşk önemli yer tutmaz, bazen hiç yer almaz. *İnce Memed*'de ise, aşk da romanın kahramanına uygun olarak, âşık hikâyelerindeki gibi, yüceltilmiş bir değer olarak alır yerini. Uğrunda ölünebilecek bir değerdir bu. Memed ile Hatçe birlikte büyümüşler ve sonra birbirlerini öyle sevmişlerdir ki "sevdaları dillere destan" olmuştur. Köylülere sorarsanız, bu kara sevdalıları Allah nişanla-

Andrey Voznesenski

BİR ZAMANLAR MAYAKOVSKİ'NİN SEKRETERLİĞİNİ YAPMIŞ OLAN E. YANİTSKAYA'YA

Mayakovski hakkını ödeyemeden gitti senin.
Ben alıyorum üstüme borcunu.
Bağışla, o kadar yaşayamadı çünkü.

Yaşıyorsam bugün,
Lermontov'a, Lorca'ya
Hiç bitmeyecek bir borcu ödemek içindir bu.

Borcun iyisi vermekle tükenendir
Olmazsa kanla ödenir.

Babalar, atalar, şükürler olsun sizlere.
Dönüyor tarihin çarkı, durmadan dönüyor...
Ama benim borcu kim ödeyecek,
Kim kapatacak hesabı?

(1963)

---

mıştır ve ayıran iflah olmaz. Bu ikisi ayrılamazlar zaten. "Ben Hatçe'yi bilirim. Öldürür kendini," der bir köylü."O ölürse Memed'de yaşamaz," diye ekler diğeri. Kısacası, onları ayırmak, âşık hikâyelerinde olduğu gibi, günah işlemek sayılır. Ne var ki Abdi Ağa araya girer ve kızı kendi yiğenine nişanlar. Bunun üzerinedir ki Memed ile Hatçe kaçarlar ve yakalanınca Memed, Abdi Ağa'yı yaralar ve silah çeken yiğenini vurup öldürür, tek başına dağa çıkar. Memed, Hatçe'sinden ayrı düşürülmüştür, ama ona kavuşmak için ölümü bile göze alacak ve bir gün, hapsedilmiş sevgilisini jandarmaların elinden çekip alacaktır. Diyeceğim, yazar, soylu eşkiya tema'sının içine âşık hikâyeleri tema'sını örerek öyküyü zenginleştirmek ustalığını göstermiştir.

İnce Memed'in eşkiyalığının anlatıldığı üçüncü bölümün temel olaylarını Abdi Ağa'dan öç alma girişimleri oluşturur. Ağa, dağa çıkan Memed'in anasının kanlısı olmuş, Hatçe'yi yalancı tanıklarla katil diye hapse attırmıştır. Memed'in, Abdi Ağa'nın peşine düşmesi, Ağa'nın Memed'i öldürtmek için uğraşları, takipler, baskınlar, tuzaklar, kuşatmalar, çarpışmalar birbirini kovalar ve okur, heyecanlı bir serüven romanının tadını çıkarır bu kısımda.

Yazar, Memed'i ilk önce Deli Durdu'nun çetesine sokar, çünkü burda eşkiyalığı öğrenecek, yetişecektir, ama Memed'in gaddar Deli Durdu ile soygunlara katılması, gerçekte ikisi arasında bir karşılaştırma yaparak Memed'in dürüstlüğünü, mertliğini belirtmeye yarar. Zaten iki tür eşkiya vardır romanda: soylu ve soysuz.

KENDİ PORTRESİ

Bir sopa gibi ipince, kuru. Surat desen kara, kıllı.
Üç gün üç gece taşıdı ağırlığını somyam.
Bir demir kalıp gibi yapışık duvara gölgesi.
Cigaradan kabarmış dudaklar, tutuştu tutuşacak.

"Sevgili Rus Şiiri" diye bağırıyor çatlak bir sesle, "n'aber?
Bir bıçak mı isterdin, yoksa bir 22'lik mi?
Bir dâhi değil misin sen? Bırak geçsin şu patırtı öyleyse,
Ya da alayı oyna, pişmanlığı.
Hem neden yalayıp ön sayfasını Resmi Gazete'nin
ve lahzada
Sarmayasın itiraflarını bir cigara sarar gibi?"

Ne diye kucaklıyor seni benim önümde?
Ne diye takıyor boynuna eşarbımı?
Ne diye gözünü dikmiş benim izmarite?

Eller yukarı!
S.O.S.

(1963)

Türkçeleştiren: Mehmet H. Doğan

Soysuz olanlar (Deli Durdu, Kalaycı, Kara İbrahim) köylüleri yıldırmak için Ali Ağa ve Safa Bey tarafından beslenen kanlı katillerdir. Bunlara karşılık soylu eşkiyaya tek örnek İnce Memed değildir. Ondan önce de Gizik Duran, Kürt Reşit, Cötdelek ve Koca Ahmet gibi, fakir fukarayı kollayan, ağalara alet olmayan eşkiyalar gelmiştir ve "bunların türküleri, menkıbeleri hâlâ dilden dile dolaşır". Ne var ki İnce Memed bunlardan yine de farklıdır çünkü yavaş yavaş bir reformcu, hatta devrimci hüviyeti kazanır. Eşkiya olmasına olur, ama yazar ona eşkiyalık yaptırmaz.Kendi üç kişilik çetesini kurduktan sonra hiçbir soygun yaptığını görmeyiz. Bir kez iki kişinin yolunu keserlerse de adamcağızların yıllarca çalışarak biriktirdikleri parayı almaya vicdanları elvermez. Besbelli yazar, eşkiya Memed'in soyguncu, yol kesici yönünü hafifletmek, kişiliğinin, ne de olsa hırsızlık sayılacak böyle bir davranışla kirlenmesini önlemek için özen göstermekte. Yalnız bir yerde, anlatıcı, Memed'in güzel giysilerinden söz ederken, bunları soydukları bir tüccardan almış olduklarını söyler. İnce Memed zenginleri soyup fakirlere para dağıtacağı yerde, köylüler aralarında para toplar ona yardım ederler, her ihtiyacını karşılarlar. Gerçi İnce Memed'in ünü bütün çevreye yayılmıştır, ama o bu ünü, büyük soygunlar demek olan klasik anlamdaki eşkiyalık ile değil, ağalara ve onların vurucu gücü olarak iş gören soysuz eşkiyaya karşı köylüleri koruduğu ve tarlalarının ellerinden alınmasına engel olduğu için kazanmıştır. İnce Memed para dağıtmaz, adalet dağıtır. Yaşar Kemal Çukurova'daki aç gözlü ağaların köylülerin toprakları-

nı ne gibi yollarla ele geçirdiklerini ve toprak dağılımı konusundaki haksızlığı belirtmek istediği için İnce Memed'i bu haksızlığa başkaldıran bir devrimciye dönüştürür.

Gerçi İnce Memed soylu eşkiya geleneğine uygun olarak kişisel nedenlerle (Hatçe yüzünden) çıkar dağa, ama zamanla kendi kişisel öç alma amacı, köylünün Abdi Ağa'nın elinden kurtarılması amacıyla birleşir ve bu düşünce Memed'in kafasında gelişe gelişe ordaki köylere toprak mülkiyeti konusunda yeni bir düzen getirme şeklini alır. Abdi Ağa'yı öldürdüğünü sanan İnce Memed bir gün şu sözlerle açılır arkadaşı Cabbar'a:

"Bir de ne düşündüm biliyor musun Cabbar? (...) Varacağım Dikenlidüzü'ne. Beş köyün yaşlılarını toplıyacağım başıma. Diyeceğim ki, Abdi Ağa yok artık. Elinizdeki öküzler sizindir. Ortakçılık mortakçılık yok. Tarlalar da sizindir. Ekin, ekebildiğiniz kadar. Ben dağda oldukça bu böyle sürüp gidecek. Vurulursam başınızın çaresine bakarsınız. Sonra köylüyü başıma toplayıp, çakırdikenliği yaktıracağım. Çakırdikenliği yakmadan kimse çift koşmıyacak."

Cabbar gözleri yaşararak:

"İşte bu iyi," dedi. "Ağasız köy! Herkesin kazandığı, herkesin olacak." (...)

Bu haberi duyduklarında köylüler sevinçten bayram ederler:

"Herkes ektiği tarlayı, istediği gibi ekecek. Üçte ikisini verme yok gayri."
"Aç kalmak yok gayri kış ortasında."
"İt gibi yalvarmak yok."
"Bizim İnce Memedimiz." (s. 314)

İnce Memed'in yaptığı bu toprak reformu birkaç köy için söz konusudur ve bundan ötürü de önemsiz sayılabilir, ama romanı destan boyutlarına doğru çekmek isteyen yazar, Memed'in girişiminin çok önemli sonuçlar doğurabileceğini hissettirir. Birkaç köyde uygulanan bu yeni düzen yayılma tehlikesi gösterecek bir yeniliktir çünkü. Nitekim Abdi Ağa da tehlikeyi sezmiş ve kavramıştır ki İnce Memed bildiğimiz eşkiyaya benzemez. Uyarır Safa Bey'i:

"Bugün banaysa yarın sana. Beni bu korkutuyor işte! Dağda eşkiya mı var, istediği kadar olsun. Eşkiya da nedir ki... Ama bu! Bu korkutuyor beni. Toprak meselesi... Bir aklına düşerse köylünün, önüne geçilmez (..) Bana kalırsa, hemen, gün geçirilmeden ölmeli bu oğlan. Bu oğlan eşeğin aklına karpuz kabuğu düşürdü." (s. 371)

Yaşar Kemal'in soylu eşkiya konusunda gelenekten ayrıldığı nokta burasıdır. Hobsbawm'un da saptadığı gibi soylu eşkiya hiçbir zaman geleneksel düzeni değiştirmeyi amaçlamaz; hatta bu bakımdan tutucudur. Onun karşı çıktığı, yerleşmiş kuralları bozan zalim efendilerin başvurdukları haksız uygulamalar, tecavüzler, gelenekte yeri olmayan zorbalıklardır[7]. Yaşar Kemal, İnce Memed'i ütopyacı bir devrimciye dönüştürmekle hem romana çağdaş ekonomik bir sorun getirmiş, hem de İnce Memed'in soylu eşkiya ve romantik hak âşığı kimliklerine bir yenisini eklemiş olur. Ne var ki İnce Memed'in kimlikleri bunlarla tükenmez. Romanın sonuna geldiğimiz zaman, kahramanımız, daha başka roller de yüklenecektir.

Bunlardan birincisi, bazı destanlarda, kahramanlık romanlarında, masallarda rastladığımız, toplumun kurtarıcısı rolüdür. Öyküde ya da öykünün bir parçasında, belli bir toplum sıkıntıya, kısırlığa, kıtlığa düşmüştür, çünkü başında bir bela

vardır. Öyküde bu bela bir canavar ya da dev gibi bir yaratık da olabilir. Kahraman bu düşman gücü ortadan kaldırır ve halkını kurtarır. Bu öykünün çok görülen bir şeklinde, canavar kralın kızını kaçırıp hapsetmiştir, ya da canavara yemesi için her gün bir kız kurban etmek gerekmektedir. Öykünün (destanın) kahramanı canavarı bulmak için yola çıkar, ya yer altında, ya yer üstünde onunla boğuşur. Genellikle üçüncü girişiminde canavarı öldüren kahraman, kızı ya da kızları kurtarır ve bazen büyük bir defineyi de ele geçirerek döner; kızla da evlenir çoğu kez. Gerek define, gerekse evlilik mitos dilinde bolluktur, berekettir[8]. Topluma bolluk getiren kurtarıcı figürünün eski bereket ayinlerinden geldiği düşünülmektedir. Bu ayinlerde yapılan hareketlerin sözlü anlatısından meydana gelen mitoslarda öykünün temel olayını tanrı-kralın, kendi halkını kıtlığa karşı korumak için karanlık güçlerle savaşımı ve zaferi oluşturuyordu.

Kurtarıcı rolünü üstlenmiş kahramanların öykülerine Batı eposlarında, romanslarında, masallarında çok rastlandığı gibi, Hint, Kırgız destanlarında, Türk kahramanlık romanslarında ve masallarında da rastlanır.

Manas destanında Manas düşmanları tarafından zehirlenerek öldürülür ve mazara konur, ama bir süre sonra dirilir (ayinlerdeki tanrı-krallar gibi). Bu arada Manas'ın babası Yakub Han, anası, kardeşleri ve halkı fakir düşer, kıtlık çekerler. Manas geri dönünce bu kıtlık sona erer. Manas "dağ gibi et" yığdırır, "göl gibi çorba" pişirtir ve açları doyurur[9].

Oğuz Han destanında, bir ormanda yaşayan ve koyun sürülerini, atları, insanları yiyerek toplumu kemiren, büyük zarar veren korkunç bir gergedan vardır. Oğuz ormana gider ve üçüncü girişiminde bu korkunç yaratığı öldürür:

> Kargıyla gergedanın, başına vurdu Oğuz!
> Öldürüp gergedanı, kurtardı yurdu Oğuz![10]

Battal Gazi hikâyelerinde de aynı tip serüvenlerin yer aldığını görürüz. Battal serüvenlerinden birinde, çocukları, kızları kaçıran bir ifritin peşine düşer, yerin altında, İskender'in yaptırdığı bir sarayda kırk kızı elleri bağlı olarak bulur, ifrit ile dövüşür, öldürür onu: hem kızları, hem de kırk oda dolusu hazineyi alarak yeryüzüne çıkar, ülkeye refah ve mutluluk getirir. Başka bir serüvende, Mihraseb Şah'ın kızını esir eden devi bulmak için yola çıkar, yer altına iner, ordaki denizi bir balığın sırtında geçer, bir sarayda esir edilmiş on sekiz kız bulur. Battal devi öldürür, kızları ve hazineyi alıp geri döner.

Çağdaş bir yapıt olan *İnce Memed*'de durum temelde aynıdır, ancak canavarın yerini Abdi Ağa almıştır. İnce Memed'in jandarmaların elinden alıp kaçırdığı Hatçe bir çarpışmada öldükten bir süre sonra hükümet af ilan etmiştir. Aftan yararlanarak dağdan inebilecektir İnce Memed de. Ancak kendi köylüleri bunu hiç istemezler, çünkü Abdi Ağa henüz sağdır ve onun köye dönmesi demek, köylüler için kıtlık, açlık demektir. İnce Memed köye geldiğinde köylüler toplanmış ona sessizce bakarken Hürrü Ana hışımla ilerler yakasından tutar:

"Memed! Memed!" diye bağırdı bütün sesiyle, "Hatçe'yi yedirdin onlara da şimdi teslim olmağa mı gidiyorsun? Abdi gelecek gene köyde paşa gibi oturacak. Sen teslim olmağa mı gidiyorsun? Avrat yürekli. Dikenlidüzü bir bu yıl aç kalmadı. Bir bu yıl, bol bolamadı ekmek yedi. Gene Abdi Ağa'yı başımıza bela mı edeceksin? Nereye avrat yürekli Memed? (...) Bak şu kadar köylü, bak şu kadar insan senin gözünün içine bakıyor." (s. 409)

Köylü bir yıl olsun bolluk görmüş yani karnı doyabilmişse, bu, Abdi canavarını uzakta tutan Memed'in sayesinde olmuştur. Ama Ağa, Memed'in iki

öldürme girişiminden de sağ kurtulduğu için kahramanın kurtarıcı görevi tamamlanmış değildir. Köylünün tek umudu Abdi Ağa'nın büsbütün ortadan kaldırılmasıdır. Memed bu görevi üstlenir, kasabaya gidip Abdi Ağa'yı öldürmeyi başarır, köye döner, "Oldu. Hakkınızı helâl edin," diyerek atını Alidağı'na doğru sürer ve kaybolur ortadan. Köroğlu gibi, Yalnız Efe gibi, ondan da bir daha haber alınmaz.

Romanın başından beri kıtlığın ve açlığın nedeni olarak görülen Abdi Ağa'nın öldürülmesi, İnce Memed'i, canavarı ortadan kaldırarak halkına bereket, bolluk sağlayan "kurtarıcı" kahramanlar geleneğine yerleştirir. Romanın son sayfasında bu figürün kaynağı olan bereket ayinlerine doğru bir adım daha atıldığını görürüz. Şu satırlarla biter roman:

> Çift koşma zamanıydı. Dikenlidüzü'nün beş köyü bir araya geldi. Genç kızlar en güzel elbiselerini giydiler. Yaşlı kadınlar sütbeyaz, sakız gibi beyaz başörtü bağladılar. Davullar çalındı... Büyük bir toy düğün oldu. (...)
>
> O gün bugündür, Dikenlidüzü köylüleri her yıl çift koşmadan önce, çakırdikenliğe büyük bir toy düğünle ateş verirler. Ateş üç gün üç gece düzde, doludizgin yuvarlanır. Çakırdikenliği delicesine yalar. Yanan dikenlikten çığlıklar gelir. Bu ateşle birlikte de Alidağı'nın doruğunda bir top ışık patlar. Dağın başı üç gece ağırır, gündüz gibi olur.

Bir tanrı adına her yıl tekrarlanan bereket ayinleri gibi, İnce Memed'in ardından da, her yıl toprağı sürme zamanı böyle bir tören yapılmasını (yeni kimliğini göz önüne alınca) doğal karşılamamız gerekir. İnce Memed artık, doğa üstü nitelikleri olan bir bereket tanrısına dönüşmüştür demek yanlış olmaz. Böylece İnce Memed son bir kimlik daha kazanır ve soylu eşkiyanın sonunu anlatan dördüncü ana bölüm, onun kaybolarak kutsallaşmasıyla biter.

Bu noktada Yaşar Kemal'in romancı olarak bir özelliğini, *Bereketli Topraklar Üzerinde* ile bir karşılaştırma yaparak belirtebiliriz. Orhan Kemal yapıtında, arama tipi masalların olay örgüsü yapısını ve kimi geleneksel kalıpları kullanıyordu. İflahsızın Yusuf köyünden yola çıkmış, cin dediği şehirliye karşı savaşım vermiş, kazanmış ve köyüne birkaç kuruş para ve gazocağı ile dönmüştü. Ama başarısı bireyseldir, yararı yalnızca kendisine ve ailesinedir ve Orhan Kemal'in sorunu sınıfsalı aşmaz. Köyden çıkıp, Abdi Ağa'yı ortadan kaldırdıktan sonra köye dönen İnce Memed'in başarısı ise çok daha derin bir anlama ulaşır. Olay, yazarın daha sonraki romanlarında da kullandığı bereket motifi ile, birden, mitos düzeyine atlar. Denebilir ki Yaşar Kemal'in bir özelliği, yapıtlarında, köylülerin sıkıntılarını, özlemlerini, beklentilerini, doğa ile ilişkilerini böyle mitos düzeyine çekerek anlamı derinleştirmektir.

* * *

Geleneksel halk hikâyelerinde, kahramanlık romanslarında, destanlarda, "Sonra ne olacak?" sorusu hep canlı tutulur ve dolayısıyla okurun merakı da... Önemli olan öyküyü sürükleyen olay örgüsüdür; kişilerse olaylar için araçtır daha çok. Propp, Rus peri masallarını inceleyerek bunlardaki kişilerin, sayısı sınırlı birtakım işlevleri yerine getirmek üzere masalda yer aldıklarını gösterdi. Propp'un buluşlarını geliştiren kimi yapısalcılar da, karaktere, ruhsal bir öze sahip bir kişilik olarak değil, olay örgüsünde belli bir işlevi yerine getiren, kişiliğinden soyutlanmış bir "eyleyen" olarak bakarlar ve "eyleyen"in işlevlerini de birkaç temel kategoriye indirmek çabasındadırlar. Özne, nesne, destekleyici, engelleyici, salıcı ve alıcı işlevleri, saptadıkları en temel işlevler arasındadır[11].

Arif Damar

YORGUN

Yakındır
Çekilecek aramızdan
Bu
Aramızda duran
Fırtınanın habercisi
Kıvılcımlar yüklü bulut

— Yaşamım hey
Beni unut

Bata çıka
Kar toplayan bir güneş
Bir büyük
Kalabalık bir alan
Çekilecek aramızdan
Bu
Aramızda duran
Ayaklandı ayaklanacak
Arka sokak

— Dünyam hey
Beni bırak

Uzak değil
Dolunun ardından bir yaz gününe
Bir sokak sessizliğine
Benzerim ben de
Büyük bir alanın
Kimsesizliğine

Nasılsam tıpkı
Tıpkı şiirlerim

— Hey yaşam
Yaşamım benim

Mart 1986

Bu yapısalcı yöntemle *İnce Memed*'i çözümlemek ve metindeki eylem alanlarını, işlevleri saptamak olanaklıdır kuşkusuz, ama bizim burda amacımız, söz konusu yöntemin *İnce Memed*'e nasıl uygulanabileceğini araştırmak değil, olay örgüsünün gerektirdiği işlevlerin romana katkısını ve metinde, okurun ilgisine seslenen özellikleri saptamaya çalışmak. Bunların bir kısmı soylu eşkiya geleneğinin kendisinde var, bir kısmı ise Yaşar Kemal'in kendi katkıları.

Soylu eşkiya öyküleri değişmeyen dört ana bölümü tekrarladıklarına göre bunlarda da olay örgüsü ağır basar ve kahraman (özne), her şeyden önce belli bir eylemi (haksızı cezalandırmak ve zalimden öç almak eylemini) gerçekleştirmek için araçtır. Bu işte, örneğin, cinsiyetin önemi yoktur; öç alıcı erkek de olabilir, kız da, yeter ki öç alma işlevini görsün. Bu durumda, geleneksel halk hikâyelerinde, romanslarda olduğu gibi *İnce Memed*'de de öykü iyi ve kötü arasında bir savaşım olarak cereyan eder; kahraman iyi, düşman kötüdür. Ve diyebiliriz ki romanın diğer kişileri de iyiyi destekleyenler ile kötüyü destekleyenler (ya da kahramanı engelleyenler) olmak üzere iki kısma ayrılır. Ancak, örneğin İnce Memed'in, Kerimoğlu'nun, Hürrü Ana'nın kişiliklerinin romanda kendi başlarına bir değer taşımadıklarını ve okuru etkilemediklerini söylemek istemiyorum. İstediğim, olay örgüsündeki işlevlerinin ağır bastığına işaret etmek.

İnce Memed'in bir destan olduğu sık sık söylenmiştir. Gerçekten de bu romanın aynı türdeki geleneksel hikâyelerden ayrıldığı bir nokta, yazarın ona vermeye çalıştığı destan boyutudur. Anadolu'nun küçük bir köyündeki genç bir çocuğun sevdiği kız yüzünden eşkiya olması ve ağayı öldürmesi destan türüne uygun olmayan ufak çaplı bir konu. İnce Memed'in arkasında Köroğlu'nunki gibi ordu büyüklüğünde bir çete de yok. İki üç kişilik bir çete onunki. Ama Memed eşkiya olduktan sonra mekân genişler, kişiler çoğalır, karşıt taraflar sayıca büyür. Bir yanda İnce Memed ve Cabbar, Topal Ali gibi yakın yardımcıları; Vayvay köyü, Çiçeklideresi köyü, Kerimoğlu aşireti gibi destekleyicileri vardır. Karşı tarafta da Abdi Ağa, Ali Safa Bey, Kalaycı ve Kara İbrahim çeteleri, kasabadaki tutucu orta sınıf, kaymakam, jandarma. Öyküde genişleme yalnızca kişilerin çoğalmasında ve eylem alanının diğer köylere ve kasabaya yayılmasında görülmez. Asıl önemlisi, buna bağlı olarak Memed'in amacının genişlemesidir. Bu tür eşkiya hikâyelerinde yapılan kötülükler, haksızlıklar o bölgenin sınırları içindeki kişileri ya da köyleri ilgilendirir. Oysa, yukarda da işaret ettiğimiz gibi, Memed, Abdi Ağa ile arasındaki kişisel sorundan toplumsal bir sorunun çözümüne doğru yürür. Toprağın mülkiyeti konusunda Memed'in amaçladığı değişikliğe, başka köylere de sıçrayabilecek bir ihtilal gözüyle bakılır. "Toprak meselesi... Bir aklına düşerse köylünün, önüne geçilmez." (s. 371).

Soylu eşkiya hikâyelerinde, köylü bir gencin, kendisine, babasına, anasına ya da sevgilisine yapılan bir kötülüğün öcünü almak için kötü ağayı öldürmesi zaten etkili bir formüldü. Ama görülüyor ki İnce Memed ötekiler gibi yoksulu kollayan basit bir "öç alıcı" figürü değildir; eylemi tüm toplumun kaderini etkileyebilecek bir destan kapsamına ulaşırken, o, yeni işlevleri yerine getirecek rollerle, yeni kimliklerle çıkar karşımıza. Bir âşık iken eşkiya, derken bir toplumsal reformcu olur; daha sonra, halkının imdadına yetişen ve kendini feda eden bir kurtarıcıya dönüşür; ve nihayet, bereket tanrılarıyla çağrışımlar yaptıran son kimliğine bürünür. Soylu eşkiya / zalim ağa karşıtlığı da yavaş yavaş bolluk / kıtlık karşıtlığına dönüştüğü için roman daha evrensel ve anlamlı bir düzeyde biter.

Kanımca romanın çok tutmasının bir nedeni, öç alma, hapsedilmiş sevgiliyi kaçırma, halkını bir canavardan kurtarma, fakir topluma bolluk getirme gibi, okurların daima ilgisini çekmiş olan geleneksel kalıpların ve bunların gerektirdiği işlevlerin aynı yapıtta ve aynı insanda (isterseniz "eyleyen"de) ustaca toplanmış

olmasıdır. Yaşar Kemal bunların tümünü bir potada eritmiş ve yer yer köylünün psikolojisine ve karakterine ışık tutan çok yönlü bir eşkiya romanı yazmayı başarmıştır. Bunu söylerken Yaşar Kemal'in şiirsel dilinin katkısını unutuyorum sanılmasın. Bununla birlikte, yine de inanıyorum ki *İnce Memed*'i bunca okura sevdiren, çeşitli dillere çevirten, bir filme konu yaptıran, sözünü ettiğimiz geleneksel hikâye kalıplarının ve motiflerinin roman içinde yetkinlikle kullanılmasıdır.

Burdan kalkarak *İnce Memed II* ve *İnce Memed III*'ün aynı şiirsel dille yazılmış olmalarına karşın, birincisi kadar başarı sağlayamamalarını, bunlarda, soylu eşkiya tema'sının özelliklerinin silinmiş ve kalıplarının dağılmış olmasıyla açıklayamaz mıyız? Bu ikinci ve üçüncü ciltlerde yine ağalarla İnce Memed arasındaki düşmanlık sürer, yine ağalar öldürülür, ama İnce Memed artık ağa öldürmenin bir çözüm olmadığını kavramıştır, çünkü yerine bir başkası gelmekte ve durum eskisinden beter olmaktadır... Bununla birlikte Memed yine ağaları öldürür, çünkü başka çıkar bir yol göremez ve elinden de başka bir şey gelmez. Bu durumda Memed'in yaptıkları, artık anlamını kaybetmiş, bir yarar sağlamayan, gelişigüzel cezalandırmalardır. Birinci ciltte Memed'in Abdi Ağa'yı öldürerek hem kendi öcünü alması, hem de köylülerini kurtarması anlamlı ve etkiliydi, çünkü insanların kendi yaşamlarında bulamadıkları adalet özlemine cevap veriyordu. Köylülerin kurtuluşu ile sağlanan mutlu bitiş, aynı zamanda, iyinin kötüye, bereketin kıtlığa karşı zaferi demekti. *İnce Memed II* ve *İnce Memed III*'de bu umut yitirilmiştir. Gerçi ağaların öldürülmesinin soruna bir çözüm getirmeyeceği doğrudur ve bu bakımdan ikinci ve üçüncü ciltler daha gerçekçidir. Ama unutmamalı ki *İnce Memed I* gücünü gerçekçilikten almaz, tersine, gerçeğin yerini alan eski bir düşü büyülü bir dille ustaca anlattığı için sevilen bir roman olmuştur.

(1) Ömer Seyfettin'in bitmemiş, ama özeti bilinen hikâyesi.

(2) Zeynel Besim (Sun), *Çakıcı Efe: Çakırcalı Mehmed'in Hayatı ve Maceraları*, İzmir 1934. Yarı tarihsel biyografi, yarı tarihsel roman sayılabilir.

(3) Bk. E.J. Hobsbawm, *Bandits*, Pelican Books, 1972, pp. 42-43.

(4) Bk. Filiz Ali Laslo ve Atilla Özkırımlı, *Sabahattin Ali*, Cem Yayınevi, 1979, ss. 288-289.

(5) *İnce Memed* metninin içinde başka bir soylu eşkiyanın yaşamı da özetlenir. Memed'in dağa çıkmadan önce rastladığı Koca Ahmet, artık yaşlanmış eski bir eşkiyadır. Kendisi askerdeyken anasının zorla ırzına geçen Hüseyin Ağa'yı köye dönünce öldürmüş, eşkiya olmuş ve on altı yıl zenginlerden aldığı parayla, "gezdiği bölgenin hastalarına ilaç, öküzsüzüne öküz, fukarasına unluk" almış. Affa uğrayıp köye indikten sonra da ünü bir destan gibi dillerde dolaşmış. Bk. *İnce Memed*, Remzi Kitabevi, 5. baskı, ss. 65-66. Yazımızda metin olarak bu baskı kullanılmıştır.

(6) Bu noktaya daha önce William C. Hickman da dikkati çekmişti. Bk: "Traditional Themes in the Work of Yaşar Kemal: İnce Memed", *Edebiyat, A Journal of Middle Eastern Literatures*, Vol. 5, Number 1 and 2, 1980, p. 60.

(7) Bk. *Bandits* pp. 26, 55.

(8) Bk. Northorp Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1973, p. 187.

(9) Bahattin Özel, *Türk Mitolojisi*, Ankara, 1971, ss. 520-521.

(10) *A.g.y.* s. 116.

(11) Bk: Tahsin Yücel, *Yapısalcılık*, Ada Yayınları, ss. 102-103.

YAZARDA İLGİNİN SINIRI

Samim Kocagöz

Halley kuyruklu yıldızı geliyor, geldi! dediler; doğrusu pek ilgilenmedim, meraklanmadım. Geçiyor, yüksek bir yerlere çıkıp, güneye bakacakmışız.. diye meraklandılar; yine aldırmadım. Bir arkadaş, Avusturalya'dan çok iyi görünecekmiş, elimden gelse kalkar giderim.. dedi; pek şaştım. Yetmiş altı yılda bir dünyamıza yakın geçiyor dediler; bunu biliyordum. Halley Kuyruklu Yıldızı hakkında elbet bir şeyler okumuştum. Geçmişte dünyalılar, bu yıldızın gazlar, buharlar saçarak yakınlarından geçmesinden çok korkmuştu. O zamana göre korkmakta da haklıydılar sanırım. Ünlü romancımız Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* diye bir roman da yazmış. Çok merak ederim, yazarımız Heybeliada'daki evinden, adanın çamlık tepelerine çıkıp, Kuyruklu Yıldız'ı gözetledi mi? Onun yaşadığı dönemde geçmişti bu yıldız dünyamızın kıyısından. Kim bilir belki de çıkıp bakmıştır...

Cevat Bey (Halikarnas Balıkçısı) bir gün konuşurken, sanırım atom bombası, nükleer denemelerden söz ediyorduk. "Yahu Samim, hani kimi geceler gökyüzüne bakarken, aaa! yıldız kaydı! diyoruz ya, günün birinde başka yıldızlardan bize bakanlar, bizim dünya için, aaa! yıldız kaydı! diyecekler. Bu herifler dünyamızın orasını burasını çok kurcalıyorlar..." demişti. Doğru Balıkçı'nın dediği, olur mu olur!.. Sonraları düşündüm, bizden başka yıldızlarda canlılar var mıdır diyerekten. Yoktur demek, dünyamız adına bencillik olur gibime geldi.

Kendimi ortaya koyarak bir yazarın ilgi sınırlarını düşünmek istiyorum. Demek bana Halley Yıldızı'nı öğrenmek — kaba taslak — yetiyor. Halikarnas Balıkçısı, nükleer denemeleri, dünyayı paramparça edecekler diye istemiyor.

İlgi alanını biraz daha daraltalım: Sait Faik, sinemayı çok severdi. Bu sevgide ortaktık. Birlikte çok sinemaya gitmişizdir. Ne var ki sinemada birlikte oturamazdık. Gözlük kullanmazdı, gider en öndeki sıralara otururdu. Bense yakından film seyredemezdim, başım dönerdi. Gider en arka sıralara otururdum. Sonra birlikte sinemadan çıkardık. Yine Sait, kâğıt oynamayı severdi. Şair, yazar arkadaşlarla oyuna oturdular mı ben kahveden kaçmaya bakardım. Çünkü ömrü billah ne tür olursa olsun, oyun oynamayı sevmezdim. Sevmem de.. 1940'lı yıllarda yazar, şair takımıyla birlikte olacağımız kahve saatlerinde, yanımda kitap bulundururdum. Ne var ki onları bırakıp futbol maçına gittiğim çok olmuştur. Orhan Kemal de futbolu severdi. O da, ben de bu topu oynamıştık.

Bu örnekleri çoğaltabilirim. Ha.. bir de politikayı sevmeyen, politikadan korkan çok şair, yazar arkadaşım oldu. Bir yazar için, bir şair için politikayla ilgilenmek, hemen politika yapmak, politikacı olmak demek değildir. Bence, politikayla ilgilenmek bir yazar için en azından yurt sorunları ile, dünya sorunları ile ilgilenmektir. Kanım odur ki, politika ile ilgilenmeyen, hele politikadan korkan yazar — özellikle ülkemizde — yazar olamaz.

Peki nedir yazar olabilmenin koşulları? YETENEK, bir. BİLGİ, iki. ÇALIŞMAK, üç. İNSANI, İNSANLARI SEVMEK, dört. Bir de bütün bu koşullara

şahip yazarın kendiliğinden toplumsal olaylara ilgi duyması doğaldır diyeceğim. İnsanı, insanları sevmeyen yazar olamaz gibime geliyor, ama dünya edebiyatında birçok "insana düşman" diyebileceğim yazar aklıma geliyor. Örnekse André Gide, Dostoyevski, bana göre insanı ve insanları pek sevmezler. Ne ki bu sevgisizlik toplumsal olaylara, insana ilgisizlik değildir.Bilgilerini kötüye kullanmazlar, yeteneklerini bilgileriyle desteklerler. Fikir namusları vardır. Ki bu nitelikler, özellikle fikir namusu, her yazarda bulunması gereken birinci koşuldur. Demek oluyor ki yazar olmanın koşulları arasında insana sevgi sorununu iyice tartışmak gerek... Bu gibi yazarların insana karşı çok acımasız olduklarını söylemekle yetinelim.

Sözü şuraya getirmek istiyorum: Yazar olabilmek için kimi koşullar değişmiyor da, İLGİ deyince, yazarların tutumu değişiyor. Her yazarın kendisine göre bir ilgi duyduğu yön var;insandan ve toplumdan kopmadan... Bir de yazarların insana — muhakkak ilgi duyuyor — sevgisi, sevgisizliği, öteki saydığımız koşulların değişmezliği yanında, çok değişik bir durumda görünüyor.

Yazarın ilgisi konusunda, söylediklerimizi biraz daha daraltmak istiyorum: Bir yazarın okurluğu nasıl olur dersiniz? Nereden açıldı şimdi anımsayamayacağım, 1945'lerde, hiç unutamam, Ankara'daki evinde bir gün Sabahattin Ali, "Ben ne bulursam okurum!" demişti. Doğrusu pek şaşmıştım. Doğrudur, her okurun, her yazarın, ne bulduysa okuduğu bir dönemi vardır. Ne ki öyle bir dönem gelir, her bulduğunu, her eline geçeni okuyamaz. Okurlukta birkaç basamak çıkmıştır. Burada ilginin bir nitelik kazandığını söylemek zorundayız. Kimsenin işine karışmak istemem, yine kendimden söz etmek zorundayım. Ben, bir okur gibi de okuyamam. Serde yazarlık olduğundan, yazarlık tutumuma, diyelim duygularıma uygun, uyan kitapları okuyabilirim. Hani kararla, böyle olsun diyerekten değil, içimden gelmez, kitabı elimden bırakmak zorunda kalırım. Bu demek değildir ki o kitabın yazarı beceriksizdir, değersizdir. Hayır, belki okurlara, eleştirmenlere göre, en has, en iyi bir yazardır. Ne var ki ben yazar okurum. Bu yüzden eleştirmenlerin geniş yürekliliğine, soğukkanlılığına, özellikle ilgi alanlarının genişliğine hayranımdır. Demek oluyor ki eleştirmenlik, roman, öykü yazarlığından öte bir ilgi zenginliğinin varlığını taşıyor.

Örnekse Adam'ın mart sayısındaki iki yazıdan söz edelim: Fethi Naci, "Eleştiri Günlüğü"nde, "Bir Kan Yağmuru" başlığı ile söze girmiş. Yaşar Kemal'in *Kale Kapısı* adlı romanından tümceler örnek alarak yazıyor. Roman bir kan deryası. Her satır, her sayfa kan, kanıyor. Romanda akıtılan kanın dereleri, nehirleri doldurup taştığı belli. Fethi Naci'nin yazısını okurken ben, kan denizinde boğuldum. Ve de Fethi Naci'ye PARDUN! dedim. Eleştirmenlerdeki tahammülü saygı ile karşılamak gerek. Açık yüreklilikle söyleyeyim: Yaşar Kemal, benim okurluğumun, yazar okurluğumun sınırları dışındadır. Başlangıçta birkaç kitabını okudum; şimdilerde dayanamıyorum. Ama bu demek değildir ki Yaşar Kemal değersizdir. Olmaz böyle bir yargı. Yaşar, sevdiğim dost, kafama uymayan bir yazardır. Biliyorum ki o da beni hiç okumuyor — başkalarını okur mu bilmem — ki haklı.

Eleştirmenlerin ilgi alanının genişliğini ispatlayan ikinci kanıt, yine Adam'ın mart sayısındaki Memet Fuat'ın "Değinmeler" yazısı.İkinci yeni konusunda Attilâ İlhan'a tutarlı karşılıklar yazıyor. Haklı olarak bu yazarın tutarsızlıklarını sergilemekte. Memet Fuat'ın, giderek bir eleştirmenin geniş yürekliliğine hayranlığımı bir kez daha belirteyim. Bir söylediğini, bir başka sefer değiştiren yazarlarla böyle uğraşılır işte. Ne var ki bana sorarsanız, "İşin mi yok be Memet kardeşim!" derim. Derim ya Memet elbet bu konuda beni dinlemez, bunu da bilirim... □

BEYAZ KUŞ

John Berger

Zaman zaman bazı kurumlardan— daha çok da Amerikan kurumlarından— estetik üzerine konuşma çağrıları alıyorum. Bir keresinde çağrıyı kabul etmeyi, konuşmaya giderken de yanıma beyaz tahtadan yapılmış bir kuş almayı düşündüm. Sonra gitmedim. Çünkü umut ilkesi ve kötülük hakkında konuşmadan estetik üzerine bir şey söylemek olanaksız. Haute Savoi'nın bazı bölgelerinde köylüler uzun kış mevsimi boyunca mutfaklarına, belki kiliselerine de, asmak için tahtadan kuşlar yapıyorlar. Bazı gezgin dostlarım bana Çekoslovakya, Rusya ve Baltık ülkelerinde de aynı amaçla yapılmış benzer kuşlar gördüklerini söylediler. Bu gelenek belki daha da yaygındır.

Kuşların yapılışı aslında oldukça basit. Ama güzel bir kuş yapmak için epey yetenekli olmak gerek. Kalınlığı ve eni iki santimden biraz fazla, boyu yirmi santim kadar iki parça çam tahtasını alıp işlenebilir bir duruma gelinceye kadar suda ıslatıyorsunuz. Sonra da oymaya başlıyorsunuz. Bu tahtalardan biri baş, gövde ve yelpaze gibi açılan bir kuyruk olacak, öbürü de kanatları simgeleyecek. İşin püf noktası kanatları ve kuyruğun tüylerini yapmakta. Önce kanatları oluşturacak tahta parçası tek bir tüy biçiminde yontuluyor. Ondan sonra bu tahta parçası enlemesine çok ince on üç parçaya dilinip bu parçalar birer birer özenle açılıyor ve tahta bir yelpaze biçimini alıyor. Öbür kanat ve kuyruk için de aynı işlem tekrarlanıyor. İki tahta parçası sonunda bir haç biçiminde birleştiriliyor ve kuş ortaya çıkıyor. İki tahtayı birleştirmek için zamk kullanılmıyor; iki tahtanın üst üste geldiği noktaya bir çivi çakılıyor. O kadar. Çok hafif, ağırlıkları yüz gramdan az olan bu kuşlar genellikle bir iplikle yüksek bir raftan ya da bir tavan kalasından aşağıya sarkıtılıyor, hava akımıyla da sallanıp duruyorlar.

Bu kuşlardan birini van Gogh'un kendi portrelerinden ya da Rambrandt'ın İsa'nın Çarmıha Gerilişi tablolarından biriyle karşılaştırmak saçmalık olurdu. Bunlar basit, belli bir geleneksel örneğe göre evlerde yapılmış şeyler. İşte bu yalınlıkları da, bu kuşları gören herkesin onlarda gördükleri hoş ve gizemli nitelikleri sınıflandırmasını sağlıyor.

Önce figüratif bir betimleme var — bakan kişi bir kuş, daha doğrusu havada duran bir güvercin görüyor. Böylece kuşu çevreleyen doğaya bir gönderme var. İkinci nokta: Seçilmiş olan konu (uçan bir kuş) ve bu konunun yerleştiriliş biçimi (canlı kuşların az görüldüğü kapalı bir mekân) kuşu simgeselleştiriyor. İşte başlangıçta görülen bu ilk betimleme giderek daha geniş ve daha kültürel bir alanı kaplıyor. Kuşlara, özellikle de güvercinlere, birçok kültürlerde simgesel anlamlar yüklenmiştir.

Üçüncü olarak, kullanılan malzemeye duyulan saygıyı anabiliriz. Tahta burada kendi öz niteliklerine, hafifliğine, yumuşaklığına, dokusuna göre işlenmiştir. Kuşa baktıkça, insan tahtanın malzeme olarak kuşa ne kadar yakıştığını görüp şaşırır.

Dördüncü nokta, biçimsel bir bütünlüğün ve tutumluluğun varlığıdır. Kuş ne kadar karmaşık görünürse görünsün, yapılışı basit, aşırı bir yalınlıktadır. Onda gördüğümüz zenginlik aynı zamanda birer çeşitleme sayılması gereken yinelemelerden kaynaklanır. Beşinci nokta ise, bu kuşun insanda bir şaşkınlık yaratmasıdır:Acaba yapan nasıl yapmış bu kuşu? Ben yukarıda kuşun yapılışını kaba çizgileriyle anlattım, ama bu tekniği bilmeyen biri güvercini eline alıp yakından incelemek ve yapılışındaki gizi çözmek isteyecektir.

Bu beş özellik birbirinden ayırt edilmediği, yalnız bir bütün olarak algılandığında, kişiye, gelip geçici de olsa, bir gizle karşı karşıya olduğunu duyurur. Bir kuşa dönüşmüş bir tahta parçasına bakıyoruzdur. Kuştan daha fazla kuş olan bir kuşa bakıyoruzdur. Bilmediğimiz bir ustalıkla, bir çeşit sevgiyle yapılmış bir nesneye bakıyoruzdur.

Buraya kadar beyaz kuşun estetik bir duygu uyandıran niteliklerinin sınırlarını belirlemeye çalıştım. (Duygu sözcüğü kalbin ve imgelemin bir devinimi olarak ele alınıyorsa da, belli bir karışıklığa yol açmıyor değil. Çünkü buradaki duygunun başka yaşantılarımızla bir ilgisi yok. Nedeni de, buradaki "ben" çok daha edilgin bir durumda.) Gene de verdiğim tanımlar en vazgeçilmez sorunu akla getiriyor. Estetik burada sanata indirgenmiş oluyor. Sanat ve doğa arasındaki ilişkiden söz etmiyorum.

Bir dağın karşısında, güneş batar batmaz bir çölde, ya da bir meyve ağacının karşısında da insan estetik heyecan duyabilir. İşte bu yüzden, bir kez daha — bu sefer insan yapısı bir nesneden değil, içine doğduğumuz doğadan tartışmamıza başlayabiliriz.

Şehir hayatı her zaman doğayı aşırı duygulu bir biçimde görme eğilimi yaratmıştır. Doğa bir bahçe, bir pencereyle çerçevelenmiş bir manzara ya da bir özgürlük alanı olarak düşünülür. Köylüler, denizciler, göçebeler ise işin aslını bilirler. Doğa enerji ve savaşım demektir. Bize bir şey vaad etmeden var olan her şeydir doğa. Eğer doğa bir savaş ya da yerleşim alanı olarak düşünülecekse, bu içinde hem iyilik, hem de kötülük taşıyan bir alan olarak düşünülmelidir. İçinde var olan enerji korkutucu derecede kayıtsızdır. Örneğin, var olmanın ilk koşulu barınaktır. Doğaya karşı barınak. İnsan her şeyden önce korunmak için yakarır. Hayatın ilk belirtisi sancıdır. Yaratılışın eğer bir amacı var idiyse, biz bu amacı ancak dolaylı bir biçimde, birtakım göstergeler aracılığıyla bulabiliriz; olayların sonuçlarına bakarak değil.

İşte bu karanlık doğal bağlamda "güzellik"le karşılaşılır. Bu karşılaşma da kendi varlığı gereği birden ve beklenmedik bir biçimde oluşur. Fırtına kendi kendini dindirir, deniz pis kül renginden masmaviye dönüşür. Kopan kayaların kenarında bir çiçek açar. Gecekonduların üstünden ay doğar. Bu çarpıcı örnekleri doğal bağlamın ne kadar iç kapayıcı olduğunu vurgulamak için veriyorum. Günlük hayatımızdan daha birçok örnekler düşünebiliriz. Nasıl karşılaşırsak karşılaşalım, güzellik her zaman kuraldışıdır, her zaman bir şeylere rağmen vardır. İşte onun için bizi bu kadar heyecanlandırır.

Ercüment Uçarı

SES KİTABI

ayva ağacının bekleyişi ses eski osmanlı bahçelerindeki
ilkokul birinci sınıf kitabındaki rengârenkken kokular
resimle aydınlandı bak boris karlofun sesi
hem gül mü saray aynalarına çizdi sesleri
her şey alabora olmuş denizin lacivert kıvırcık saçlarında ses
öylesine kuruldu kaldı kahvedeki masada ses
poker kâğıdı yeşil örtü ve aşk
nasıl çıktı ortaya anlatamam meksikada şapka
çınar ağacı ortaya nasıl çıktı ilkbaharda
fırından nasıl çıktı buram buram terleyen simit
napolyonun madalyası nobelin eli atın yelesi ve ses
öylesine sessiz bir filmdeki komik gibi
katıla katıla gülüyor ama sesi yok ki
sesi var bir tuvalde yıkanmanın
acemi bir oyuncağım sahi ben
kendi kendimi kurmuşum tavan arasında

Doğal güzelliklerden duygulanmamızın başlangıçta işlevsel olduğu da öne sürülebilir. Çiçekler bereketi muştular, güneşin batışı ateşi ve sıcaklığı anımsatır, ay ışığı gecenin karanlığını azaltır, kuşun parlak tüyleri (kuşlar kadar bizim için de atalarımızdan bize gelen) cinsel bir dürtü sayılır. Gerçekte, bu yaklaşımı fazla indirgeyici buluyorum. Karın yararı yoktur. Kelebeğin de bize verebileceği pek az şey vardır.

Belli bir topluluğun doğada neyi güzel saydığı, bir yerde, o topluluğun varoluş yöntemlerine, ekonomisine ve coğrafyasına bağlıdır. Eskimoların güzel dediğine Aşantilerin güzel demesi beklenemez. Modern sınıflı toplumlarda çok karmaşık ideolojik değer belirlemelerinin olduğunu biliyoruz. Örneğin, 18.yy İngiltere'sinde yönetici sınıflar denizi görmekten hoşlanmazlardı. Aynı biçimde, belirli bir tarihsel anda oluşan belirli bir estetik yaşantının yaratacağı duygunun toplumsal işlevi de o ana göre değişebilir: Bir dağın görüntüsü toplumdaki ölüleri de simgeleyebilir, yaşayanlara yaşama sevinci verecek bir simge de sayılabilir. Antropoloji, karşılaştırmalı din incelemeleri, politik ekonomi ve Marxizm bütün bu konuları açıklığa kavuşturmuştur.

Bununla birlikte, bütün kültürlerin "güzel" bulduğu birtakım değişmezler de yok değil: Bunların arasında, bazı çiçekler, ağaçlar, kaya türleri, kuşlar, hayvanlar, ay, akarsular sayılabilir...

Böylece bir çeşit rastlantı ya da uyumluluğu göz ardı etmemize olanak yok. Doğal biçimlerin ve insanın algılama gücünün geçirdiği evrim insanın tanımlama gizilgücüyle örtüşmüştür. Var olanla görebildiğimiz, görerek de

duyduğumuz şeyler, zaman zaman birbirini belirleyen bir noktada birleşir. Bu nokta, bu rastlantı iki yanlıdır: Görülen şey tanınır ve aynı zamanda belirlenir — gören de görülen şey tarafından belirlenmiş olur. Çok kısa bir an için kişi — kendi tanrılaşmadan — *Kutsal Kitap*'ın birinci bölümündeki Tanrı yerindedir... O da *onun iyi olduğunu* gördü... Doğa karşısındaki bu estetik yaşantı, bence, bu karşılıklı belirlenmeden kaynaklanmaktadır.

Bununla birlikte, biz *Kutsal Kitap*'ın Yaratılış bölümünde yaşamıyoruz — ama *Kutsal Kitap*'taki olaylar dizisini izleyecek olursak, şimdilerde Cennetten Kovulduktan Sonraki Dönemi yaşadığımızı söyleyebiliriz. Ne olursa olsun, bizler acı çekilen, kötülüğün kol gezdiği bir dünyada, olayların Varoluşumuzu onaylamadığı, bizim karşı koymamız gereken bir dünyada yaşıyoruz. İşte bu durumda, estetik an bir umut kaynağı olur. Eğer bir kristali ya da bir gelinciği güzel buluyorsak, bu bizim biraz daha az yalnız olduğumuzu, tek boyutlu bir hayatın bize verebileceğinden daha derin bir noktada varlığımızı sürdürdüğümüzü gösteriyor demektir. Sözünü ettiğim estetik yaşantıyı, elimden geldiğince, en eksiksiz biçimde tanımlamaya çalışıyorum: Çıkış noktam tümdengelim yöntemi değil, olgulardır. Bu yaşantının biçimi böyle algılandığında, kişinin edindiği, ama başka bir şeye dönüştüremediği bir iletiye benzetilebilir: Bu ileti başka bir şeye dönüştürülemez, çünkü her şey aynı anda olmaktadır. Bir an, algılama için gerekli güçle yeniden yaratma gücü birbirinden ayrılmaz olur.

İnsan yapısı bir nesne karşısında duyduğumuz estetik duygular — başlangıçta sözünü ettiğim beyaz kuş gibi — bizim doğa karşısında duyduğumuz heyecanın bir sonucudur. O beyaz kuş gerçek bir kuştan edinilmiş iletiyi yeniden anlatma çabasıdır. Sanatın kullandığı her dil doğa karşısında duyduğumuz anlık heyecanı ölümsüzleştirme çabasının sonucudur. Sanat güzelliğin kuraldışı bir şey olmadığını varsayar — sanat açısından "güzel", düzene rağmen var olan bir şey değil — düzenin ta kendisidir.

Birkaç yıl önce sanatı tarihsel açıdan incelediğimde, bir yapıtı değerlendirirken onun insanlara modern dünyadaki toplumsal haklarını elde etmede yararlı olup olmadığını ölçüt aldığımı yazmıştım. Bugün de öyle düşünüyorum. Sanatın kişiyi aşan öbür yüzü de kişinin varoluş haklarını gündeme getirir.

"Sanat doğanın bir aynasıdır" inancı yalnızca toplumların şüphecilik dönemlerinde önem kazanıyor. Sanat salt doğayı taklit etmez, sanat yaratılmış bir şeyi taklit eder. Bunu da bazen başka bir dünya önermek, bazen de doğanın insana sunduğu o bir anlık umudu çoğaltmak, doğrulamak ve toplumsallaştırmak için yapar. Sanat doğanın bize arada bir görme fırsatı verdiği şeylere karşı örgütlenmiş bir tepkidir. Sanat bizde varolan bir şeyi tanıma gizilgücünü sürekli bir güce dönüştürme girişimidir. Sanat insanı doğadan daha güvenilir bir karşılık bulma umudu içinde gösterir... sanatın aşkın yanı her zaman bir çeşit yakarıştır.

Komşular mutfakta toplanmış içerlerken beyaz tahta kuş sobadan yükselen sıcak havada sallanmakta... Dışarda da eksi 25°de gerçek kuşlar donarak ölmekteler... (1985)

Çeviren: Gönül Çapan

einz Adler, 19.1.1978, 45 × 26 cm

Horst Janssen

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

D. P. Gallagher

Gabriel García Márquez, bugüne değin, yazarlık mesleğini tümüyle tek bir romanın yazılmasına adamış bir kişidir. Yalnızca tek bir kitap yazdığı anlamına gelmez bu. Daha doğrusu, *Yaprak Fırtınası* (La hojarasca, 1955), *El coronel no tiene quien le escriba*, (Albaya Kimse Yazmıyor, 1961), *Kötü Saatte* (La mala hora, 1962) gibi kısa yapıtları ve *Los funerales de la Mamá Grande* (Hanım Ana'nın Cenaze Töreni, 1962) başlığı altında derlenen kısa öyküleri, yeterince umut verici olmalarına karşın, bugün yazarın başyapıtı *Yüzyıllık Yalnızlık* (Cien años de soledad, 1967) için yapılan hazırlık çalışmaları olarak değerlendirilebilirler. Márquez'in neredeyse yapıtlarının tümünde, kendisinin de yetiştiği bölge olan Kolombiya *ciénaga*'sının (bataklık bölge) ücra bir köşesinde, Macondo adlı, dünyadan kopuk ve bataklık, düşsel bir köy irdelenir. Tüm ayrıntılarıyla çizilen bu Macondo köyü, García Márquez'in kurmaca "dünya"sı, Latin Amerika yazınına bir katkısıdır. Ancak, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta, yüzyıl süren yalnızlığının tarihçesi başarıyla yazıya dökülen Macondo'nun, yaratıcısının imgeleminde her tuğlası tek tek örülerek kurulması gerekmekteydi. İlk yapıtları böylesine özenli bir yapıyı oluşturma amacına katkıda bulunma işlevini gerçekleştirmişlerdir. Bu nedenle, ben burada belirleyici nitelikteki son roman üstünde duracağım. Gerçekte, bu romana ilişkin söylenebilecek şeyler arasında önceki yapıtlar için de geçerli olamayacak hiçbir şey yoktur.

Bütün çağdaş Latin Amerika romanları içinde hiçbiri okurlarının imgelemini *Yüzyıllık Yalnızlık* kadar etkilememiştir. Kitabın satışı Latin Amerika ve İspanya'da yüz binlere ve çok sayıda çevirileriyle de daha büyük rakamlara ulaşmıştır. Latin Amerika'da romanın okuyabilen birçok kişi tarafından dikkati çekecek derecede beğenildiği görülmektedir. Kitaba yöneltilen bu coşkun ilgi, üniversite profesörlerinden geldiği gibi, genellikle Agatha Christie'nin İspanyolca çevirilerini okuyan kadın okurlardan da gelmektedir. Üstelik bu ilgi içten olduğu izlenimini vermektedir. Niçin?

Kitabın başarısının birincil nedeni çok çeşitli düzeylerde okunabilmesi olabilir ve çok belirgin bir çekiciliğe dayanan yüzeysel bir okuma düzeyi de vardır. Çünkü García Márquez'in bu denli uzun bir zaman sürecinde yarattığı bu Macondo köyü, garip davranışları her şeyden önce *gülünç* olan, alışılmışın dışında ama sevimli insanların yaşadığı, olağanüstü derecede garip bir yerdir. Roman gülünçlü karikatürlerle doludur. Yüzyıldan uzun bir süreyi kapsayan yaşam çizgisi romanın ana izleğini oluşturan Buendía ailesinin üyelerinden biri olan genç Remedios, la bella (güzel), bu nitelikte bir kişidir:

Ergenlik çağını epey geçtikten sonra bile, Santa Sofia de la Piedad onu yıkayıp giydirmek zorunda kalmış ve kendi kendine temizlenmesini öğrendikten sonra da, kakasına batırdığı çubukla duvarlara hayvan resimleri çizmesini önlemek için hep kollanması gerekmişti. Okuma yazma bilmeden, çatal bıçak kullanmayı öğrenmeden yirmi yaşına geldi. Oluşumu bütün geleneklere karşı olduğundan, evin içinde

çırılçıplak dolaşırdı. Nöbetçilerin genç komutanı, kendisini sevdiğini söyleyince, adamın saçmalamasından irkildiği için onu reddetti. Bunu Amaranta'ya anlatırken, "Görüyor musun, ne basit adam," dedi. "Sanki ben onmaz bir karın ağrısıymışım gibi, benim yüzümden öleceğini söylüyor."[1]

Olağanüstü insanların ve olayların böyle duyumsamaz bir biçimde betimlenmesi, gülünçlülük etkisini gerçekleştirmek için kitabın kullandığı başlıca yöntemlerden biridir gerçekte. Olaylar ve bireysel özellikler olağanüstü ölçüde *abartılır*, akıl almaz ölçüde gerçek yaşamdakinden daha büyük boyutlara ulaştırılır, ancak, abartmalı anlatımı (hyperbole) gerçeğin ta kendisini yansıtıyormuş gibi doğal kabul eden bir biçemde gerçekleştirilir bu. Sözgelimi, genç Buendíalardan biri olan Meme, tatillerde okuldan altmış sekiz arkadaşını birden eve getirir:

Öğrenciler ilk geldikleri gece tuvalete taşınıp durdular. Yatmadan önce tuvalete gitmek istiyorlardı. Sabahın biri olduğu halde kızların tuvalet kapısındaki kuyruğu bitmek bilmiyordu. Bunun üzerine Fernada yetmiş iki tane oturak aldı. Ama böyle yapmakla gece derdini sabaha aktarmaktan öte bir şey yapmış olmadı. Çünkü bu kez de kızlar ellerinde oturaklarıyla şafak sökerken kuyruğa diziliyorlar, oturağı döküp yıkamak için sıra bekliyorlardı.[2]

Aynı biçimde, sanki çok doğal olgularmış gibi, bir adamın (gezgin çingene bilge Melquíades) öldükten sonra ölümün yalnızlığına dayanamadığı için nasıl yeniden yaşama döndüğü ya da Güzel Remedios'un Meryem Ana gibi göğe yükseldiği anlatılır bize. Büyük Buendíalardan biri olan José Arcadio öldüğü zaman gökten yağmur gibi yağan küçük sarı çiçekler sokakları örter. Ve annesi Ursula onun ölümünü, evinden sızan, dikkatle duvar köşelerinden dolanıp acımasızca Ursula'nın evine giden ve Ursula'nın "ekmek pişirmek için tam otuz altı yumurta kırmak üzere olduğu" mutfağa ulaşan kan sızıntısı yüzünden öğrenir.[3]

Olağanüstünün böylesine yalın bir biçimde betimlenmesi García Márquez'in sanatsal düzeyinin göstergesidir. Salt yazarın düş dünyasından aldığı zevki özümseyerek bile bu kitapta ulaşabileceğimiz büyük bir doyum kaynağı vardır ve romanın çekiciliği, büyük ölçüde, kişide uyandırdığı kurtuluş duygusundan kaynaklanmaktadır: Tekdüze bir gerçek dünyadan kurtulup aynı zamanda gülünç de olan büyülü bir dünyaya geçmek. Bu dünya yabancıl bir tropikal dünyadır da kuşkusuz ve romanın, sözgelimi Fransa ya da Arjantin'de kazandığı başarı bir ölçüde bu farklılığına dayandırılabilir.

Ancak, roman çok daha derin boyutlu düzeylerde işlev yapmaktadır. Başka birçok çağdaş Latin Amerika roman yazarı gibi García Márquez de, bir romanda hem zorlu bir öyküyü anlatmanın, hem de içerdiği ve öykünün dizemini (ritim) bozmayan karmaşık düşünceleri sergilemenin olanaklı olduğunu keşfetmiştir.

Romanın daha karmaşık amaçlarından birine yönelen bir ipucu, öteki Latin Amerika romanlarına yer yer yapılan göndermeler olabilir. Sözgelimi, roman kişilerinden biri, Meksika devriminde Artemio Cruz'un kahramanlığına tanık olduğunu öne sürer.[4] Artemio Cruz, Carlos Fuentes'in bir romanının büyük bir aile reisi olan kahramanıdır. Bir başka roman kişisi, Paris'te "Rocamadour'un öldüğü" otel odasında kalır.[5] Rocamadour, Julio Cortázar'ın *Rayuela*'sında bir otel odasında ölen bebektir. Bu göndermelerdeki temel anıştırmalar ve kişilerin öteki roman kişileriyle benzer bağlantılarının olduğu başka birçok örnek daha sonra irdelenecektir. Şimdilik yalnızca, bu göndermelerin, García Márquez'in sürekli, öteki Latin Amerikalı yazarların varlığının *bilincinde* olduğunu belirttiğini vurgulamak gerekir. *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın, özgün bir yaratıcılık ürünü olmanın yanısıra neredeyse bu yazarların ürünlerinin de okunması demek olduğunu göreceğiz.

Mehmet Kıyat

CAM KIRIĞI

1.
Denizi gül uykusunda
Unutmadan sayıklıyordu çocuk
Özlemi özlemine teğet
Kendi kokusuna damıtılan
Bir yazı düşlüyordu hep
Maviler yeşiller
Hışır hışır işliyordu gece

2.
Denizi köpük köpük
Özlemini büyütüyor çocuk
Diline yeni diller
Sabahına yeni oyunlar katarak
Kendi sevincine dönüyor
Renk renk içinde
Yılların kilimini dokuyor anası

3.
Denizi gökyüzüne açılan
Bir el gibi bekliyordu hep
Özlemler
Karşılığı ödenmiş direnişlere
Koşuyordu durmadan
Geleceğin güzel günlerine
Çocuk yüzünü bayrak yapıyordu

4.
Bir cam kırığından
Binlerce ışık yansıyordu evrene
İçime işleyen güzelliğin
Kuşatmıştı dört yandan beni
Kanadı kırık kuşlara
Kanat oluyordum
Herkes için işliyordum günleri

García Márquez, kimi zaman bilinçli olarak öteki yazarların "bölge"sine girdiği izlenimini vermektedir. Romanda, handiyse Alejo Carpentier'in yazmış olabileceği sahnelerin yanısıra, Borges ya da Juan Rulfo'nun yazmış olabileceği sahneler de vardır. Sözgelimi José Arcadio Buendía'nın[6] sık sık gördüğü düşün şu betimine bakın:

José Arcadio Buendía, yalnız kaldığı zamanlar sonu gelmeyen odaların düşüyle oyalanırdı. Yataktan kalktığını, kapıyı açtığını, aynı dövme demir karyolalı, aynı salıncak sandalyeli, duvarında aynı Kutsal Bakire tasviri asılı ikinci bir odaya geçtiğini düşlerdi. O odanın kapısını açıp bir eşine daha girer, oradan bir eşine daha, bir eşine daha... ve bu böylece sonsuza dek sürerdi. Sanki birbirine paralel aynaların olduğu bir galerideymiş gibi odadan odaya dolaşmayı severdi.[7]

Borges de buna çok benzer bir türde labirentler yaratmıştır. Ve üstelik, Borges ve son Aureliano'dan başka kim bir İngilizce ansiklopediyi başvurma amacıyla değil, başından sonuna değin "bir romanmış gibi" okur?[8]

Yüzyıllık Yalnızlık'ta Borges'e yönelik iletiler çoktur ve Alejo Carpentier'e de yönelik başka birçok ileti vardır. Peki ama bunların amacı nedir? García Márquez salt Latin Amerikalı bir Mary Macarthy'nin çözümleyebileceği Nabokov biçeminde bir oyun mu kurgulamaktadır? Sanmıyorum. Kanımca yazar, okurlarına, romanın temel amaçlarından birinin, biraz sonra göreceğimiz gibi, bir çeşit irdelemesini

yaptığı çağdaş Latin Amerika yazınının yapısı konusunda bize bir şeyler anlatmak olduğu izlenimini verme çabasında. Çünkü roman, çağdaş Latin Amerika yazınının saplantılarının birçoğunu, aydınlatıcı bir bağlam çerçevesine yerleştirmektedir.

Roman bunu özellikle, çağdaş Latin Amerika romanının temel öğelerinden biri olduğunu belirttiğimiz düşlem konusunda gerçekleştirmektedir. Borges, Bioy Casares, Sábato, Cortázar, Rulfo, Jose María Arguedas, Asturias, Juan Carlos Onetti ve başka birçok yazarın yapıtlarında düşlem olağanüstü düzeyde egemendir. Niçin? *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın rollerinden biri de bu olguyu açıklayıcı nitelikte, akla uygun çeşitli nedenler içermek gibi görünüyor.

İlk olarak, roman, kocaman ve çağcıl bir kente yalnızca bir iki saatlik bir uzaklıkta palaeolitik bir toplumun yaşamasının olanaklı olduğu bir kıtada, neyin gerçek, neyin düşsel olduğu konusunda kıtasal düzlemde bir düşünce birliğinin olamayacağını göstermektedir. Dünyadan kopuk yaşamanın ille de palaeolitik düzeyde olması gerekmez kuşkusuz. Kolombiya'nın bir bataklığında, ortaçağ İspanya Kilisesi'nin öğretisine dayanan dinsel inançlarını neredeyse hiç değiştirmeden sürdüren, tümüyle gözlerden ırak bir köy halkının, gerçekliği, sözgelimi Bogotá halkından biraz farklı bir biçimde değerlendirmesi kaçınılmazdır. Bir köylü kızın Göğe Yükselmesi, bir köy rahibinin nesneleri kolayca yükseltme yetisi, sarı çiçek sağanağı — bütün bunlar Macondo halkı için, buz, mıknatıs, büyüteç, takma diş, sinema ve demiryolu gibi zaman zaman köye ulaşan "çağcıl icatlar"dan çok daha az şaşırtıcıdır. Dolayısıyla, kişinin düşsel ile gerçek olanı ayırt etmesi kültürel sanılarına önemli ölçüde bağlıdır. Ve her şeyden uzak yaşayan bir toplumda bu tür ayrımlar, çağcıl Batı uygarlığı bir karşılaştırma merkezi olarak düşünülürse, özellikle *dışmerkezli* bir perspektiften algılanabilir.

Romanda çağcıl Batı uygarlığını, Bogotá kenti ve Macondo'da bir muz işletmesi kuran bir Amerikan şirketi simgelemektedir. Ama ne Bogotá'nın, ne de Amerikan şirketinin, neyin gerçek neyin düşsel olduğu konusunda güvenilir bir yol gösterici olmadıkları görülür. José Arcadio Segundo'nun bir grev başlattığı muz işletmesini ele alalım. Grev sonunda, üç bin dolayında işçi öldürülür ve cesetleri bir gece gizlice büyük bir trenle uzaklara götürülüp yok edilir. José Arcadio bu kırıma tanık olur, ama yetkililer olayı yadsırlar. Resmi bakış biçimi üstün gelir ve yıllar sonra Kolombiya'nın okul kitaplarında, böyle bir muz işletmesinin hiçbir zaman kurulmadığını okumak olanaklıdır.[9]

Hükümet ve Amerikalılar için gerçeklik, pek önemsemeden, işine geldiği biçimde oluşturulabilecek bir şeydir. Durum böyleyse, güzel bir köylü kızın Göğe Yükselmesine inandığı için bir Macondoluyu kim suçlayabilir? Ve kendi yalanlarını anlatarak ya da Hükümetin yalanlarını akıl almaz boyutlara varıncaya değin *(ad absurdum)* abartarak resmi kurumların yalanlarından kurtulmayı seçtiği için García Márquez'i kim suçlayabilir? *Yüzyıllık Yalnızlık*'taki düşsel öğeler gerçekten de akıldışıdır ama yine de gerçek durumların mantığa uygun abartılarıdır. Sözgelimi eğer avukatları — "baro'nun gözbağcıları"[10] — tarafından desteklenen Amerikalılar gerçekliği değiştirebilirlerse (grev sırasında, avukatlar şirketin işe aldığı hiçbir işçi *olmadığını* bildirmişlerdir), bu onların tümünün güçlü olması demektir. Bundan ötürü de, Macondo'yu cezalandırmak için bir sel olmasını buyururlar ve sonunda Macondo'da "dört yıl, on bir ay ve iki gün"[11] boyunca yağmur yağar.

Romanın dilinde bol abartmalı anlatım kullanımı, resmi kurumlara yönelik bir tepki olarak da yorumlanabilir. *Yüzyıllık Yalnızlık*, daha çok tarihsel anlatı türüne yönelik yergi benzeri bir biçemde yazılmıştır. Roman doğru ama abartılmış tarih ve rakamlarla, titizlikle oluşturulmuştur, ama inanılması güç betimlemelerle doludur. Sonuçta ortaya çıkan atmosfer, geleneksel Latin Amerika tarih yazını biçimlerine ve özellikle olayların ulusçu ya da siyasal önyargılardan dolayı gülünç biçimde

şişirildiği okul kitaplarına yönelik bir parodi atmosferidir. Bu tür parodi, oldukça ciddi bir biçimde, sanki tarihsel bir olguymuş gibi, bir keresinde Papa'nın bir cenaze için Macondo'ya geldiğinin anlatıldığı "Hanım Ana'nın Cenaze Töreni" başlıklı öyküde belirgindir.[12]

García Márquez'in "resmi bakış biçimi"ne düşmanlığı Vargas Llosa'nınkine benzer. Ama Márquez, düşmanlığını çok daha değişik bir biçemde anlatır. Çünkü Vargas Llosa, öfkeyle tarihsel anlatı biçiminin yanıltıcı doğrusal ardışıklığını yok etmeye ve yetkenin düşsel görünümünün gerisindeki gerçeği irdelemeye çalışır. García Márquez onun bu her iki özelliğine de öykünür ve bunları akıl almaz boyutlara ulaşıncaya değin abartır.

Dolayısıyla, García Márquez'in yapıtında düşlem, hem resmi tarihçilerin düşlem eğilimlerine yönelik bir parodi, hem de yetke sahibi kişilerin neyin gerçek neyin gerçek olmadığına karar verebilecekleri sanısına bir tepki işlevini yerine getirmektedir. Bununla birlikte, García Márquez'in düşselliği, Kolombiya gerçeğinin de bir parodisidir. Çünkü Kolombiya tarihi de neredeyse *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta olan her şey kadar düşsel niteliktedir. Sözgelimi, Kolombiya tarihinin çok önemli bir bölümünü biçimlendiren liberaller ve muhafazakârlar arasındaki sonu gelmeyen iç savaşın inanılmaz şiddetine bir bakın:

> Albay Aureliano Buendía, otuz iki silahlı ayaklanma düzenledi, hepsinde de yenildi. On yedi ayrı kadından on yedi erkek çocuğu oldu ve en büyükleri otuz beşine gelmeden, bir gecede on yedisi de öldürüldü.[13] Kendisi on dört suikast girişiminden, yetmiş üç pusudan ve bir idam mangasının elinden sağ çıktı. Koca bir beygirin nallarını dikecek güçte strikninli kahve içip yine postu kurtardı. Cumhurbaşkanının verdiği Liyakat Nişanını kabul etmedi. Devrimci güçlerin başkomutanlığına yükseldi, ünü bir sınırdan ötekine bütün ülkeyi tuttu, hükümetin en çok korktuğu kişi oldu ve hiçbir zaman resminin çekilmesine izin vermedi.[14]

García Márquez'in yorumu abartmalı bir anlatım biçiminde olsa bile, tümden böyle değildir. Kolombiya'nın iç savaşları da gerçek yaşamdakinden daha büyük boyutlu olmuştur. Bir zamanlar Kolombiyalı tarihçiler tarafından ya da (daha sevimli biçimde) García Márquez tarafından abartılmış ya da çarpıtılmış olması bir yana, Kolombiya tarihinin kendisi de zaten yeterince düşseldir.

Bütün bunlara, çok yerel nitelikli oldukları gerekçesiyle karşı çıkılabilir. Roman, hem kendi düşlemini, hem de öteki Latin Amerika romanlarının düşlemlerini siyasal ve kültürel bir bağlama başarılı bir biçimde oturtabilmektedir. Peki ama bu bağlam, salt yerele özgü bir bağlam ve dolayısıyla yapıtın bütünü çok sınırlı bir yapıt değil midir? Kısacası, romanın evrensel düzlemde bir önemi var mıdır? Her şeyden önce, Latin Amerika, önyargılı tarihçilerin ya da yalancı siyaset adamlarının tekelinde olmadığı için, böyle basit bir nedenden ötürü var kanımca. Buna benzer olarak, gerçekliği algılayışımızın kültürel sanılarımıza bağlı olduğu gerçeğini göz önüne alırsak, bir Cotswold köyünde yaşayan bir kişinin, neyin gerçek olduğuna ilişkin, sözgelimi Queen'de yaşayan bir kişiden farklı bir görüşe sahip olacağı varsayılabilir. Latin Amerika'da bu tür farklılıklar Avrupa'dakinden daha büyük boyutlarda olabilmektedir. Ama sonuçta, García Márquez, Avrupa'dan bakıldığında zaten abartılı bir parodi gibi görünen bir kıtanın abartılı bir parodisini — yine de tümü iyi bilinen şeylerin parodisi — yazıyor olabilir. García Márquez ayrıca, 'Ne gerçektir?' sorununun salt kültürel bir sorun olmadığının da bilincindedir. Sözgelimi, insanın algılarının, herhangi bir belirli andaki algılama yetilerinin durumundan ne denli etkilendiği konusunda her zaman dikkatlidir. Dolayısıyla, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta betimlenen düşsel öğelerin çoğu, kişilerinin algılama yetileri-

Güven Turan

BİR SEVGİNİN TUTKUYLA DİRENMESİ

Hep aynı düş
Denizin yaşadığı --
Şu yarın üstündeki çam!
Her kış kendisine biraz
Yaklaşıp;
Her yaz biraz
Uzaklaşan...
Granit
De düş görüyor mu?
Ondan mı dirençli böyle?
Kök ve çatlak olarak
Sımsıkı çamla,
İç içe.

AYNA

Üç duvar arasında
Avluda
Asmanın altında
Oturmuş denize bakıyor
Düşünüyor:
Avluda asmanın altında
Oturup düşünüyor
Denize bakarak
Üç yanı duvar:
Asmanın altında:
Avluda:
Deniz karşısında:
Düşünüyor:

---

nin çarpıtılması ya da azalması sonucunda oluşurlar. Sarhoşluk, körlük, delilik ve yaşlılık gibi durumların tümü düşlemin yaratımında rol oynar. Bu bağlamda, yaşlılık ve körlük, yaşlı aile reisi Ursula'nın zaman kavramını köreltir: "Bir seferinde dehşet içinde 'Yangın var!' diye çığlığı bastı ve ev bir anda karıştı. Oysa Ursula, dört yaşındayken gördüğü bir ahır yangınından söz ediyordu."[15]

Ancak, García Márquez'in, yapıtında düşlemi yoğun biçimde kullanmakta kendini özgür duyabilmesinin bir başka temel nedeni vardır: Bu, kitaplarının gerçekten kitap olması ve bir kitapta, yazarın imgeleyebildiği bir şeyi önleyecek hiçbir engelin olmayışıdır. Borges'in, yazma edimi tümüyle kurmaca olduğu için, en gerçekçi yazının bile kurmaca olduğunu nasıl kanıtladığını gördük. Borges, "El otro tigre"[16] adlı şiirinde, kurgusal bir kaplan imgesinin Bengal ormanlarında dolaşan hayvandan çok farklı bir şey olduğunu göstermiştir. Öyleyse, bir kitapta bir kaplanı yeniden yaratamazsanız, sözgelimi üç bacaklı, Sanskritçe okuyabilen ve hokey oynayan bir kaplan niye anlatılmasın? Bunların her ikisi de kurmacadır, ama biri kesinlikle ötekinden daha kurmaca ya da kitabın kurmaca gerçekliği çerçevesinde daha az gerçek midir? Gerçek yaşamda gökyüzünden birdenbire sağanak halinde sarı çiçeklerin yağıp sokakları örtmeyeceğini bilebiliriz ama *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta

böyle olduğunu yadsıyamayız. Ve böyle olduğu için bunun, kitapla, kitabın yaratmaya çalışıp kullandığı dille sergilediği dünyayla uyumlu bir öğe olduğunu kabul etmek zorundayız. Kuşkusuz bundan da, bu dünyanın, Macondo dünyasının kitabın sayfalarının tümünden ne daha küçük, ne de daha büyük boyutlu olduğu ve onlardan ne daha uzun, ne de daha kısa yaşayacağı sonucu çıkar. Macondo kitabın *kendisidir* ve kitap sona erdiğinde Macondo da sona erer.

Bu görüş *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın son sayfasında vurgulanmaktadır. Buendía ailesi son yüzyıl boyunca, ustalıkla ölümden dönen gezgin çingene bilge Melquíades'in dostu olmuştur.Melquíades,bir keresinde Buendía ailesine anlaşılmaz bir dille yazılmış gibi görünen elyazması bir metin verir. Elyazmasının Sanskritçe olduğunu keşfetmek son yetişkin Buendía olan Aureliano Babilonia'ya bırakılır. Ancak, Aureliano Sanskritçe öğrenip metni çevirdiği zaman bile, çözülmesi olanaksız gibi görünen bir şifreyle yazılmış olduğunu keşfeder. Romanın son sayfalarında, Aureliano şifreyi çözer ve metnin ilkel bir kehanet metni olduğunu keşfeder, çünkü yazıldığı günden sonraki yüzyıldan uzun bir zaman diliminde varlığını sürdüren Buendía ailesinin tüm tarihçesini ayrıntılı biçimde yazmaktadır. Aureliano son sayfada Macondo'yu ortadan kaldıran hortum kasırgasını okur ve okurken kasırga şiddetle çevresinde uğuldamaya başlar:

Aureliano çok iyi bildiği olaylarla zaman yitirmemek için on bir sayfa birden atladığı anda, Macondo kutsal kitapta yazılı kasırganın gazabına kapılıp dönmeye başlamış bir toz ve taş girdabı haline gelmişti bile. Aureliano içinde yaşadığı anı anlatan bölümün şifresini çözmeye koyuldu. Bir yandan şifreyi çözüyor, bir yandan okuduklarını yaşıyor, konuşan bir aynaya bakıyormuş gibi son sayfalarda yazılı olayları söyleyerek yaşıyordu. Sonra kendi ölümünün nasıl ve ne zaman olacağını öğrenmek için bir sayfa daha atladı. Son satıra gelmeden önce o odadan bir daha çıkamayacağını anlamış bulunuyordu. Çünkü elyazmalarında Aureliano Babilonia'nın şifreleri çözdüğü anda aynalar (ya da seraplar) şehrinin rüzgârla savrulup yok olacağı, insanların anılarından silineceği ve yazılanların evrenin başlangıcından sonuna dek bir daha yinelenmeyeceği yazıyordu. Çünkü yüzyıllık yalnızlığa mahkûm edilen soyların, yeryüzünde ikinci bir deney fırsatları olmazdı.[17]

Kısacası, Melquíades'in yazdığı kitap *Yüzyıllık Yalnızlık*'tır, yani okuduğumuz romanın kendisidir. Bu roman, olayları, bir yeri, insanları betimlemektedir, ama bunlar roman var olduğu sürece var olurlar: Bu betimlemeler romanın sayfalarının acımasız akışı doğrultusunda yaşamaya yazgılıdır. "Yeryüzünde bir ikinci fırsatları" yoktur, çünkü "Yüzyıllık bir yalnızlığa yazgılıdırlar." Yazar ya da okur son sayfaya ulaştığında, bunlar yok oluşlarının eşiğine kendileri varırlar. Kitabın son sözcüğünü izleyen boşluk, bundan sonra gönderilecekleri hiçliği simgelemektedir. García Márquez bunların son sözcükten sonra da var kaldıklarını savlamak yerine, kitapla birlikte varoluşlarını, kitabın kendisinin son sayfada bunların yok olmalarını simgelemesiyle vurgulamaktadır. Bu bize yine Borges'i, özellikle "Averroes'in Arayışı" (La busca de Averroes) adlı öyküsünün unutulmaz sonunu çağrıştırmaktadır. Borges, ortaçağ Arap bilgini Averroes'i betimledikten (ya da yarattıktan) sonra öyküyü şöyle bitirir:

... Tek bildiğim, birdenbire, görünmez bir ateşle tutuşmuşcasına yok oluşudur, onunla birlikte evin, görünmez fıskiyenin, kitapların ve elyazmasının ve kumruların ve sayısız kara saçlı cariyenin ve korkudan titreyen kızıl saçlı cariyenin ve Farah'ın ve Ebülkasım'ın ve gül fidanlarının ve belki de Guadalkuivir'in yok oluşudur... (Kendisine inanmaktan caydığım anda Averroes uçup gidiyor.)[18]

Averroes ve öyküyü donatan her şey, son tümceyi izleyen boşlukla birlikte hiçliğe gömülür.

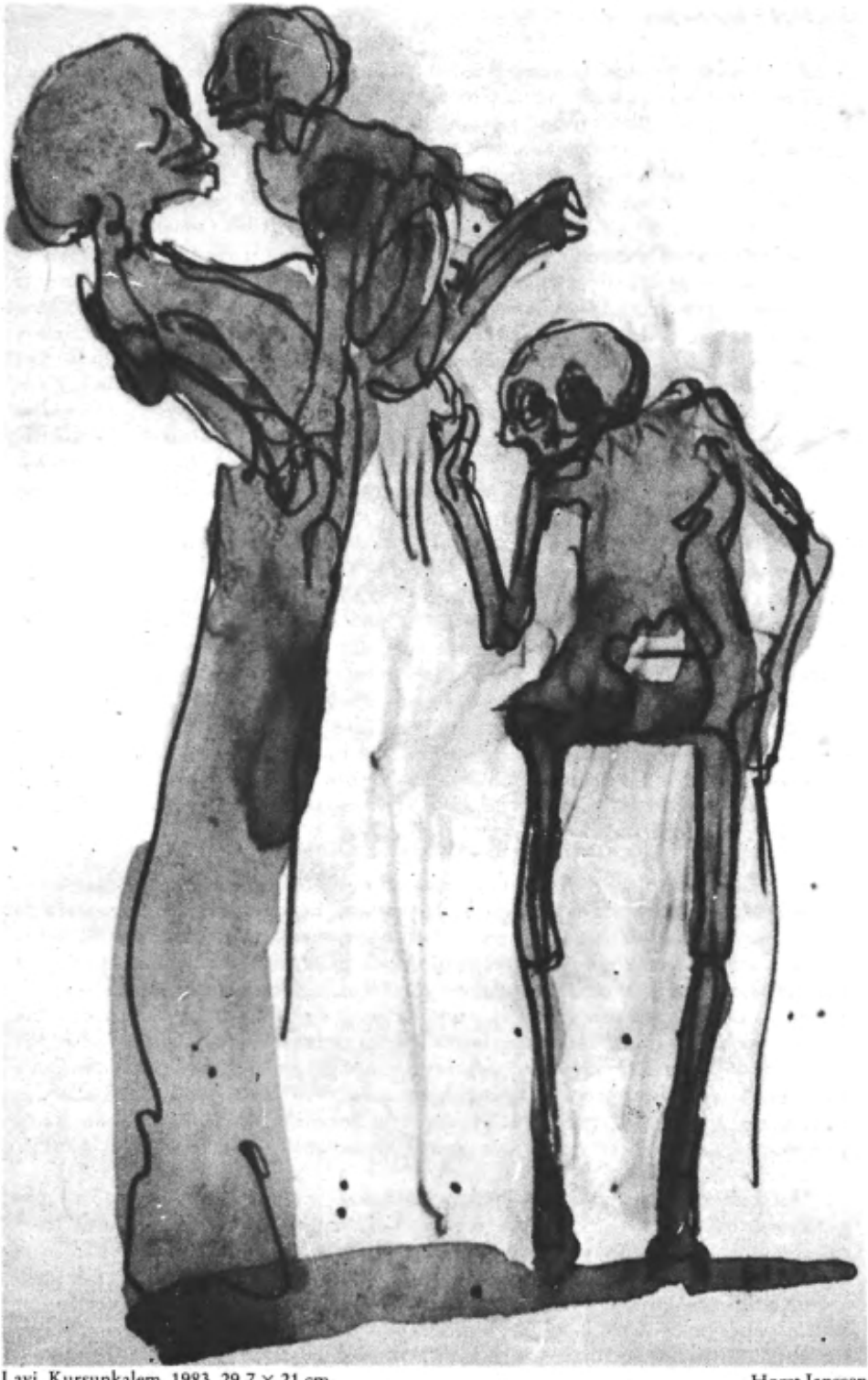
Borges'in görüşünü vurgulama yöntemi García Márquez'inkinden çok daha yalındır. Neden? García Márquez neden gizemli bir doğaüstü varlığın yazdığı ve çevrildiği zaman bir şifreyle yazıldığı anlaşılan Sanskritçe bir elyazması imgesi kurma boyutuna gitmektedir? Birkaç varsayımı deneyelim.

Her şeyden önce, Melquíades'in doğaüstü halesi, zamana karşı belirgin direnci, büyüsel güçleri (Macondo'ya bir gelişinde eli ayağı tutmayan yaşlı bir adamdır, bir sonraki gelişinde olağanüstü derecede canlanıp gençleşmiştir)[19] ona romanda söylencesel bir konum vermektedir. Melquíades öteki çingeneler gibi bitimsiz ve gizemlidir. Şimdi, önemli olan, yalnızca onun büyülü ve söylencesel bir varlık olması değil, ayrıca romanı García Márquez'in yerine onun yazmış olabileceği varsayımıdır. Buna göre, vurgulanan görüş, roman yazma ediminin kişinin içindeki bitimsiz ve büyülü de olan güçlere devinim kazandırmak anlamına geldiği biçimini alır. Kısacası, Melquíades, García Márquez'in Esin Perisi ya da büyük olasılıkla bilinçaltıdır. Melquíades, yazı yazmanın özerk bir edim olmadığı ve yazılan şeyin yazarın ne tümüyle denetleyebileceği, ne de anlayabileceği bir biçemde *ortaya çıktığı* biçimindeki ölümcül gerçeğin anlatımıdır.

Kitabın oluşması için bir daktilo kullanmasının gerekli bir koşul olmasına karşın, García Márquez *Yüzyıllık Yalnızlık*'ı birçok nedenden ötürü tek başına yazmamıştır. İlkin, García Márquez kendine *kaynak* olarak *ciénaga*'nın folklorunu almıştır: Yazarın kendisi Aracataca'da yetişmiş olmasıydı, yörenin söylencelerini ve yaşantılarını çocukluğundan bu yana özümsemiş olmasaydı, bu romanı varlık kazanamazdı. Ayrıca, Aracataca da yoktan var olmamıştır. Kurulmasından önceki dünyanın karmaşık tarihi onun var olması için gerekli bir önkoşuldu. Kitapta yer yer bu olguyu çağrıştıran öğeler vardır.

Melquíades'in kehaneti doğrultusunda, bir hilkat garibesi oğlu olduktan sonra, son Buendía olan Aureliano Babilonia, "... ve soyun sonunu getirecek olan efsanevi hayvanı dünyaya getirinceye değin Aureliano ile Amaranta Ursula birbirlerini kanın en girift çıkmazlarında arasınlar diye Sir Francis Drake'in Riohacha'ya saldırmış olduğunu[20] keşfeder. Francis Drake'in Riohacha'ya saldırısı sırasında, Aureliano Babilonia'nın uzak bir ninesinin yaralanma biçimi, kitabın tüm karmaşık öyküsünü başlatan, sayılması güç birçok anlaşılmaz neden yaratır.[21] Dolayısıyla, Drake olmasaydı Macondo diye bir yer de olmazdı. İspanya olmasaydı Macondo'nun olmayacağı ve hatta Roma olmasaydı İspanya'nın, Yunanistan olmasaydı Roma'nın olmayacağı ve zamanın başlangıcına değin bunun böyle olduğu eklenebilir. García Márquez'in Esin Perisi Melquíades'in oluşumunun, anımsanamayacak kadar uzun bir geçmişi kapsaması bu nedenledir. Bir kitap, salt belirli bir kişinin, belirli bir zamanda gerçekleştirdiği bir yaratı değildir. Kitap yazmanın (esin kaynakları gibi) önkoşulu, insanlığın ortak yaşantıları, daha doğrusu evrensel tarihtir. Kitaplara esin kaynaklığı eden ve yazılışlarını yönlendiren etmen uzun bir geçmişin yaşantıları olduğu için, Esin Perisi de uzun bir geçmişin ürünüdür. Son olarak, kitap büyüseldir de, çünkü romanlar salt bilinçli bir gözlem değil, aynı zamanda imgelem ürünleridir. Yalnızca en büyüsel şeyleri düşleyebilmekle kalmayız. İmgelemin kendisi de büyülü bir biçimde işler, çünkü büyü gibi imgelem de "şaşırtıcı sonuçlar üreten anlaşılmaz ya da olağanüstü bir etkendir."

Ama neden roman *şifreli* İspanyolcaya çevrilen *Sanskritçe* bir metin görünümüne girmektedir? Bence, Sanskrit dili, genel düzlemde dil kavramına ilişkin bir eğretilemedir. *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın yazılmasında, yazarın dışında olan önkoşullardan biri İspanyolca dilidir. Ancak, İspanyolca da Aracataca gibi yoktan var olmamıştır. O da Sanskritçe gibi bir Hint-Avrupa dilidir ve varoluşu bin yıllık bir



Lavi, Kurşunkalem, 1983, 29.7 × 21 cm

Horst Janssen

dilsel dönüşüm sürecine dayanmaktadır. Tıpkı insanlığın ortak yaşantılarının ve özellikle Amerika'nın keşfi ve tarihinin Aracataca'nın var olması için gerekli bir koşul olması gibi, dil olgusunun, özellikle İspanyolcanın varoluşu, Aracataca'da konuşulan Karayip İspanyolcasının ve sonuçta Macondo'nun betimlendiği bu metnin var olması için gerekli bir koşuldur.

Sanskritçe yazılmış metnin çözülmesi gereken bir *şifreye* çevrilmesi rastlantısal değildir. Kanımca bu şifre, temelde kullanılan dili, başka bir deyişle Saussure'ün *langue* (dil) diye adlandırdığı, yazarın dışında olan ve ona verilen sözcük uzlaşım ve kullanımları dizgesini simgelemektedir. Bu dizgeyi yazar yaratmamıştır ve belirli bir metnini, tümcelerini, söylem ya da sözünü *(parole),* yani herhangi bir şeyi simgelemek için, belirli bir sözcük takımının bütünü içinden işler kıldığı sözcüklere bir anlatım yöntemi kazandırmak için, yazarın bu dizgeyi kullanması gereklidir. Dil *(langue)* yani kullanılan dil şifre, söz de *(parole)* iletidir *(message),* yani yazarın Macondo'yu simgelemek için yaptığı ses dizesi seçimidir. Kısacası, *Yüzyıllık Yalnızlık* başlangıçta salt dil olgusunun örtüsü altındaydı (Melquíades'in "Sanskritçesi"); sonra İspanyolca dilinden (çevrilen şifre) geçmiş; sonunda bir metin, yani bir şeyi — bir iletiyi — simgelemek için İspanyolca dilini kaynak olarak kullanan bir yazı parçası biçiminde ortaya çıkmıştır.

Yüzyıllık Yalnızlık'ın son sayfaları o denli anlam yüklü ki, içerdikleri anıştırmaların tümünü kesinlikle irdeleyemedim henüz. Sözgelimi, yalnızca yazma ediminin önkoşulları ve anıştırmaları değil, okuma ediminin niteliğiyle de ilintili sezdirimlerle yüklü bu sayfalar. Çünkü, okuma ediminin öznelliğini, Aureliano Babilonia'nın şifresini çözdüğü parşömen kâğıtların aynalara benzediğini keşfetmesinden daha iyi ne anlatabilir? Ve ayrıca bu son sayfaların her nasılsa gerçekleşmesini sağladıkları bir başka temel amaç daha vardır.

Kitabın, Macondo'da yaşayanların gizemli bir uykusuzluk hastalığı salgınına uğradıkları ilk bölümlerden birine dönelim. Yakalandıkları bu hastalığın en ciddi etkisi belleklerini yitirmeye başlamalarıdır. Nesneleri anımsayamama sorunları o denli büyük boyutlara ulaşır ki, ne olduğunu unutmamak için her şeyin üzerine adını yazmak zorunda kalırlar:

> Fırçayı mürekkebe batırıp her şeyin üzerine adını yazdı: *masa, sandalye, saat, kapı, duvar, yatak, tencere.* Ağıla gitti, ne kadar hayvan, ne kadar bitki varsa, onlara da birer *inek, keçi, domuz, tavuk, manyok, kaladyum, muz* etiketi kondurdu. Zamanla bellek kaybının nerelere varabileceğini inceledikçe, eşyanın adını üzerindeki yazıdan çıkartabileceklerini, ama neye yaradığını unutacaklarını da kavradı. O zaman işi daha da geliştirdi. İneğin boynuna astığı şu yazı, Macondoluların bellek kaybına karşı nasıl hazırlıklı olduklarının somut kanıtıdır: *Buna inek derler. Süt versin diye her sabah sağılması gerekir, sütün de sütlü kahve yapmak üzere kahveyle karıştırılabilmesi için kaynatılması şarttır.* Böylece, bir an için adlarıyla yakalanan, ama yazılı harflerin ne demeye geldiğini unuttukları anda kaçıp ellerinden kayıveren bir gerçeği yaşamaya başladılar[22]

Bu bellek yitimi, romanın ana izleklerinden birinin meseli (parable) gibi görünmektedir: Geçmişi koruma, geçmişi korumanın sözcüklere ne denli bağlı olduğu sorunu izleği. Yazma edimi (bellek gibi) Borges'in Funes'ının da bildiği gibi, seçici ve yalınlaştırıcı bir edimdir. Bir sözcük, salt simgelemesi tasarlanan bir şeyin yerine kullanılan bir simgedir. Yazma sürecinde, gerçek bir olay üzerine yazılan bir metin, betimlemeyi amaçladığı şeyle her zaman karşılaştırılabilir kuşkusuz. Böyle bir karşılaştırma sonucunda, yazılı simge birçok çağdaş çağrışımlar üretecektir. Ama kuşaklar sonrasında, bu çağrışımlar anlamlarını yitirmeye başladıkları zaman,

Ahmet Ada

AŞK YOKTU HER GÜNKÜ AŞK

Aşk yoktu nasıl olsun
Acılar iz bırakıyordu yapraklar çürüyordu
Avcılar avdan dönüyordu
Oysa dağlarda geyikler yoktu
Su tükeniyordu
Tel örgüler görüş günleri eskiyordu
Her yerde yılgı korku

Aşk yoktu nasıl olsun
Savaşlar yıkımlar sürüyordu dünyada
Nergis satan çocuklar yoktu
Saat köstekleri sonsuz zamanlar yoktu
Kaç yüzyıllık avcıydı işkence
Her şeyi yok etmenin zorba avcısıydı

Aşk yoktu her günkü aşk
Nasıl olsun çiçek saplarından kan sızıyordu
Dün müydü sahi hangi gündü
Sokaklarda çocuk cıvıltıları yoktu
Korkunç umutsuzduk hüzün demliyorduk
Dünya yıldız savaşlarına hazırlanıyordu
Bir deste güldü çocuklar üşüyordu

Aşk yoktu nasıl olsun
Her yerde kanlı mendiller gözbağları
Biz sürekliydik yok olmazdık
Duruşmalara girip çıkıyorduk
Bembeyaz bir yürekle
Düğmelerimizi koparıyorduk
Şapkamızı atıyorduk denize

Aşk yoktu nasıl olsun çünkü
Solgun bir güzelliğe ulaşıyorduk

---

geriye yazılı metinden başka bir şey kalmayacaktır. "Yazılı harflerin *gerçek* değeri" unutulacaktır, çünkü tarihsel içerikli bir yazı, çağdaşı olan herhangi bir gerçek olguyla karşılaştırılamaz: Yalnızca bir başka tarihsel içerikli yazıyla karşılaştırılabilir. Tarih, önünde sonunda sözcüklerden oluşur; geçmişin olayları kendileri üzerine yazılan sözcüklerle sınırlanırlar. Yüzyıllar öncesine ait olayları "anımsayamayacağı-

mıza" göre, tümüyle onlar üzerine, yazılanlara inanmak zorunda kalırız. Bu olaylar *gerçekten de* onlar üzerine yazılanlardır. Benzer biçimde, romanda da uykusuzluk hastalığı, kişilerin belirli bir nesnenin örneğin masa olduğunu unutmasına yol açınca, tümüyle o nesnenin ne olduğunu gösteren *masa* yazısına inanmak zorunda kalırlar ve o nesne *masa* sözcüğüyle sınıflandırılmış olur. Macondo halkının uğradığı bellek yitimi, hepimizin bizden önceki kuşaklar konusunda düştüğümüz bellek yitimini simgelemektedir; her iki durumda da, her an yok olabilecek bir gerçeklik ("kayıveren gerçeklik" gibi) kendisini simgeleyen sözcüklerle sınıflandırılır ve "yazılı harflerin değeri" tümden unutulursa, artık böyle bir gerçeklik olmayacaktır.

Ancak, eğer geçmiş bir dizi metin ise, bir dizi kurmaca olarak da tanımlanabilir, çünkü hiçbir zaman bütün gerçeği anlatmadığı, çoğunlukla bir başka gerçeği anlattığı için, bütün yazılı şeyler de kurmacadır: kâğıdın üzerindeki kaplan ormandaki kaplan değildir. Kolombiya'nın geçmişi *Yüzyıllık Yalnızlık* kadar kurmacadır ve hatta, özellikle açıkça yanıltma amacıyla Macondo'da herhangi bir muz işletmesinin hiçbir zaman kurulmamış olduğunda direten okul kitapları gibi, yazılı sözcüklerin kapsamında kaldığı için ondan daha da kurmaca nitelikli olduğu hiç kuşku götürmez. Dolayısıyla, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın son sayfaları Macondo'nun nasıl yalnızca kendini betimleyen kitabın sayfaları içinde var olabileceğini göstererek aynı zamanda Kolombiya'nın geçmişinin de yalnızca üzerine yazılan kitapların kapsamında var olabileceği gerçeğini simgelemektedir. Macondo'nun tarihi gibi Kolombiya'nın tarihi de sözel bir kurmacadır "Aynalar (ya da seraplar) kenti", sonuçta bir "aynalar (ya da seraplar) ülkesi"nin simgesidir.

Bu aşamada, bu "aynalar kenti"ni, José Arcadio Buendía'nın, kenti kurmasından bir gece önce *düşünde gördüğünü* belirtmek gerekir: 'José Arcadio Buendía, daha o gece, orada evlerinin duvarları aynadan, kalabalık, gürültülü bir şehir yükseldiğini gördü düşünde.'[23] Dolayısıyla *Yüzyıllık Yalnızlık*, aynadaki görüntü kadar düşsel, kurmaca kadar gerçekdışı bir yanılsama olduğu anlaşılan bir kent — ya da ülke — *düşünün* romanıdır. Nedir bu düş? Belki de bütün kurucu ataların gördüğü bir düş — büyüme, gelişme ve kusursuzluk düşü, kurma eylemlerinin tümünün bir parçası olan ütopik düş. Bu anlamda, Macondo'nun tarihi yine Kolombiya'nın ya da Latin Amerika'nın tarihini simgelemektedir: Macondo'nun kuruluşu, Bogotá'nın, Lima'nın ya da Santiago'nun ilk *conquistadores* (kıtaya ilk gelen İspanyol istilacılar) tarafından kuruluşunu canlandırmaktadır. Kuruculuk düşleri nereye varmıştır? Kolombiya ya da başka herhangi bir yerde olduğu gibi, Macondo'da pek bir yere varmamıştır. Carlos Fuentes'in dediği gibi, "Kuruculuk ütopyası tarih, eylem, ticaret ve suç destanları ile sömürüldü, aşağılandı ve sonunda yok edildi."[24]

Birçok aşağılayıcı "etkinlik" olmuş ama hiçbir sonuca götürmemiş ve bir zaman döngüsü labirentinin içine sıkışıp kalmıştır. *Conversación en la Catedral* ve başka birçok Latin Amerika romanında olduğu gibi, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta sunulan tarih görüşü de sonuçta döngüseldir. Sonunda her şey kendini yineler ve hiçbir şey gerçek anlamda bir gelişme göstermez: Macondo kimi zaman kalkınma, kimi zaman da durgunluk içinde yaşar, ama hiçbir zaman sürekli ve tutarlı bir *gelişme* olmaz. Hepsi de Aureliano, José Arcadio, Amaranta ya da Ursula adlarını taşıyan Buendíalar da neredeyse birbirleriyle özdeştirler. Farklı Buendía tipleri de vardır ama yarım yüzyıl arayla yaşasalar bile, aynı tipte iki kişinin birbirinden ayırt edilebilecek pek fazla özelliği yoktur. İçlerinde en uzun yaşayan ve ailenin reisi olan Ursula'nın en büyük özelliği, ailenin döngüsel bir labirente ne denli tutsak olduğunu gözlemleyebilmesidir: "...ve dediği gibi, zamanın geçip gitmediğini, bir çember içinde dönüp durduğunu kanıtlayan bu anı karşısında ürpermekten kendini

alamadı."[25]

García Márquez yine, Latin Amerika yazınına özgü bir görüngüye çağdaş bir bağlam kazandırmaktadır. Değinilen durumda, Latin Amerika yazınının tipik bir yönü olan ve her şeyin döngüsel biçimde kendini yinelediği kavramını bir bağlama oturtmaktadır. Çünkü, Macondo'nun tarihine bakıldığında, böyle bir görüşün neden bu denli çok benimsendiğini anlamak olanaklıdır.

Vargas Llosa'nın, birçok siyasal etkinliğin çoğunlukla hiçbir şeyi bir sonuca ulaştırmadığı, devrimlerin bile gelip gittiği ama kalıcı hiçbir değişim yaratmadığı *Conversación en la Catedral* adlı yapıtında betimlenenlere benzer siyasal etkenler *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta da vardır. Aynı biçimde, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta da, ne denli tutkulu olursa olsun siyasal etkinlik hiçbir gelişme sağlamaz. Bu olgu en belirgin biçimde, liberaller ve muhafazakârlar arasında kuşaklar boyunca süren iç savaş olayında görülür. İki taraf birbiriyle kıyasıya savaşır, ama savaşa yol açan sorunlar pek anlaşılmaz ve çatışmaları köklü hiçbir değişim getirmez.

Macondo'da muz işletmesinin kurulmasıyla ortaya çıkan kalkınma gibi bir ekonomik kalkınma olgusu, Latin Amerika yazınına neden döngüsel bir tarih görüşünün egemen olduğunu açıklayan bir başka neden olabilir. Kıtanın her yanında bu tür kalkınmalar — kauçuk, nitrat, altın ve gümüş üretimindeki kalkınmalar — her zaman olmuştur. Bunlar, maden tükendiği ya da yabancılar daha ucuz bir sentetik seçenek yarattığı ya da dünya pazarları çöktüğü için kaçınılmaz olarak ardından bir bunalım getiren, geçici varsıllık dönemleri yaratmışlardır.

Son olarak, Latin Amerika yazınına egemen olan döngüsel tarih görüşünü haklı çıkaracak doğal gerekçeler de vardır ve bunların birçoğu bu romanda sergilenmektedir. Sel, kuraklık ve bunlar kadar etkili olan hortum kasırgası gibi doğal felaketler, Macondo'ya sürekli yıkım ve onarım döngüleri getirir. García Márquez, Alejo Carpentier gibi (kimi zaman onun parodisini oluşturuyor izlenimini veren bir biçemde) insanın tropikal bir bölgede olduğu zaman, doğaya karşı vermek zorunda olduğu ve pek eşit güç dengesine dayanmayan savaşı betimlemektedir. Bitkilerin bir evin her yanını sarmasını önlemek ve "insanla karınca arasındaki yüzyıllık savaşın"[26] doğru yanında kalabilmek için sürekli uyanık ve dikkatli olmak gereklidir. Romanın sonunda, son Buendía'yı, doğduktan birkaç saat sonra ve kasırganın Macondo'yu yıkmasından birkaç dakika önce karıncaların yemesi önemli bir olaydır. Macondo'da insanın varlığının ve oradaki tarihinin umarsız bir biçimde ölümlü olduğu çıkar ortaya. Yalnızca doğa kalıcıdır. Sonunda egemen olan doğanın döngüsel dizemidir.

Doğanın kaynaklık ettiği döngüler, tarihsel gelişimi geçersiz kılar ve bundan da öte, tarihi bir yanılsamaya, bir kurmacaya dönüştürürler. Gördüğümüz gibi, *Yüzyıllık Yalnızlık*, Vargas Llosa'nın romanlarına benzer biçimde, tarihsel eylemlerin *görünüşteliği*, başka bir deyişle, zaman çizgisi doğrultusundaki görünüşte devinimlerle yüklüdür. Romanın başından sonuna — hemen her sayfada — gerçekten de geçici bir ilerlemeyi çağrıştıran belirteç takımlarıyla karşılaşırız: "otuz yıl sonra", "o sıradaydı", "sonraları" gibi. Ama o zaman kendi kendimize "Ne olduktan otuz yıl sonra?", " 'O sırada' ne zamandı?" gibi sorular sorarız. Çünkü zaman doğrultusundaki devinim, romandaki bitimsizlik atmosferinde sürekli yok olup gitmektedir: Hiçbir şeyin değişmediği gerçeğinden bizi yalnızca geçici olarak uzaklaştıran bir yanılsamadır bu.

Vargas Llosa'nın kahramanları gibi, en etkin Buendíalar bile önünde sonunda yeldeğirmenlerine saldırmaktadırlar. Çünkü genellikle tutku dolu eylemleri, yalnızca kendilerini kuşatan döngüsel labirentin karşısında anlamsız değil, aynı zamanda geçicidir ve bellekten bile silinmeye yazgılıdırlar. Böylece, ölümden yalnız birkaç on yıl sonra, en güçlü döneminde otuz iki başkaldırıyı gerçekleştirmiş olmasına

Ahmet Erhan

MUTLU EVLİLİK

Çengelli iğneyle tutturulmuş özgürlük tam kalbimin
üzerine
Aklıma kopçalanmış ölüm
Parmaklarımı birbirine teğelliyor bir yüzük olur
olmaz yerlerde
Dikildikçe sökülen bir elbise gibiyim
Gözlerim koptu gidiyor diye bağıracağım nerdeyse
Bedenim bir dikiş makinasının ritmine teşne
Tenimin bütün fermuarları kapalı
Hücrelerim birer düğme iliği
Kadın biraz dur biraz dur kadın!
Boğazımı dikiyorsun soluk alamıyorum
Söz akşam eve erken geleceğim peki

LADES KEMİĞİ

Boğuk boğuk bir siren sesi
Güz yağmurlarının geri çekildiği aklımda
Aklımda geceler boyu
Çınlayan yalnızlık
Cam kırıkları yağan kar üstüne vuran ay ışığı
Odam soğuk
Sevgilim yok
Bir yılbaşı ağacının bütün lambalarının söndüğü
aklımda
Anı bile değil artık
Her gün bir arkadaşın öldüğü
Aklımda tütün kokan ağzım üstüne maydanoz yediğim
ama yine de anneme yakalandığım
Denizden yükselen buğu
Güneş vurunca
Portakal bahçelerinden dağılan koku
Solgun şafak. Kırağı yeli.
Odam soğuk
Sevgilim yok...
Aklım kırılmayı bekleyen bir lades kemiği.

karşın Macondo'da Albay Aureliano Buendía'nın adını duymuş olan bile yoktur artık.[27]

Döngüsel zaman kavramının salt Latin Amerika'ya özgü olması gerekmez kuşkusuz: Bir Borges olup her şeyin *her yerde* kendini yinelediği kuşkusunu duymak olanaklıdır. Gerçekten de, Macondo'nun geçtiği döngüler, her şeyin daha önce olduğunu, bu yinelenmelerin bir başka yerde yinelendiğini çağrıştırmak istercesine, bilinçli olarak Kutsal Kitaba yöneltilmiş yansılamalar içerirler. Sözgelimi, José Arcadio Buendía, karısıyla birlikte *sürgüne gönderilmesine* ve yeni bir dünya aramasına yol açan bir *suç* işler. Sonra, ikisi *büyük bir aileye* ve on yıllarca süren bir gelişmeden sonra bir *selle* yıkılan bir kente *ulaşırlar*. Latin Amerika'nın bu söylencesel ardışıklığa ilişkin yansılamalarının Kutsal Kitaptakiler kadar açık olduğu hiç kuşkuya yer bırakmamaktadır: Bu kıtaya ilk yerleşenlerin çoğu, kuşkular içinde, hem geçmişten kaçmak, hem de bu Yeni Dünya'da yeni bir geleceğin temelini kurabilmek umuduyla İspanya'dan ayrılmışlardır. Ancak, bu ilk sömürgecilerin Tekvin'deki ilk insanlarla çeşitli ortak yönleri vardır. Örneğin, bu kişiler de o güne değin görmedikleri bitki ve hayvan türlerini *adlandırmak* gibi temel bir görevle karşılaşırlar. Bu görev *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta yeniden canlandırılır: "O zamanlar Macondo, yirmi hanelik bir kerpiç köydü.... Dünya öylesine çiçeği burnundaydı ki, pek çok şeyin adı yoktu daha ve bunlardan söz ederken parmakla işaret edip göstermek gerekti."[28] Yine Latin Amerika'da tarihsel zamanın ne denli göreli olduğu çağrıştırılır bize. Çünkü burada insanların yirminci yüzyılda bile Tarihin başlangıç dönemini yaşamaları olanaklıdır. Ve dolayısıyla, yalnızca belirli bir toplumun geçici döngüler içinde tutsak olması değil, aynı zamanda bir toplumun tarihsel süreçlerinin yüzyıllar sonra bir başka toplumda yinelenmesi olasılığından ötürü de zaman döngüseldir.

Başka söylencesel büyük ve soylu aileler gibi Buendía ailesi de, aileyi kuran karı kocanın aile içi yasak cinsel ilişki suçunu işlemesinin acısını çeker: İlk José Arcadio ile ilk Ursula kuzendirler. Buendíalar aile içi yasak cinsel ilişkilerden doğacak çocukların domuz kuyruklu olacağına inanırlar ve José Arcadio ile Ursula'nın çocukları böyle bir alameti taşımadan doğdukları halde, romanın başından sonuna değin, Buendíalar, kuşaklar boyunca bu tür ilişkilerin sonucunun böyle olacağı belirtilerek uyarılırlar.

Aile içi yasak cinsel ilişki, gerçekten de romanda sık yinelenen bir konudur ve korkunç sonuçlar yaratacağı düşünülse bile, romanın kişilerine sürekli çekici gelen bir davranıştır. José Arcadio'nun oğlu José Arcadio, kimsenin nedenini bilmemesine karşın, kuzeni olduğu sanılan Rebeca adında bir kadınla evlenir. José Arcadio'nun kızı Amaranta aile içi yasak cinsel ilişkilere yönelmekte oldukça direngendir: İlkin, "Yaşlı bir adamın anlattığı, bir adamın aynı zamanda amcasının kızı olan halasıyla evlendiği ve oğlunun da sonunda kendi dedesi olduğu masalı"[29]nı duyuncaya değin insanın halasıyla evlenebileceğini aklına bile getirmeyen yeğeni Aureliano José'nin sevgisini kazanır. Evlenmezler, ama direngen Amaranta daha sonra, banyoda her yıkayışında küçücük yeğeninin-yeğeni José Arcadio'ya bile cinsel istek duyar.[30]

Ancak, bu ilişkilerin hiçbirinden domuz kuyruklu çocuk doğmaz. Yalnız kitabın sonunda böyle bir çocuk doğar. Sanskritçe metni çözen Aureliano ile teyzesi Amaranta Ursula'nın birlikteliğinden, son Aureliano olan, domuz kuyruklu bir canavar doğar.

Aile içi yasak cinsel ilişki tabusunun doğal olarak ilkel toplumlarda var olduğu kabul edilir, çünkü bu tabu, çeşitli aile toplulukları arasında iletişim kurulmasını engellediği için toplumsal birliği önleyen bir engeldir. Eğer kadınlar, salt cinsel amaçlarla aile içinde tutulup başka aile topluluklarına eş olarak verilmezse, bağlayıcı

bir evlilik anlaşmasıyla, başka bir aileyle birleşme fırsatı yiter. Burada, romanın, başlığının da çağrıştırdığı gibi, yüzyıl süren bir *yalnızlığın* romanı olduğu ve dolayısıyla kişilerinin tümüne acı çektiren iletişim ve toplumsal ilişki kuramama başarısızlığını sergilediği unutulmamalıdır. Romandaki kişilerin her biri korkunç bir yalnızlığın kurbanıdır ve çoğu da tam bir yalnızlık içinde ölür: Yıllarca *kilitli* bir odada kapalı kalırlar ya da terkedilmiş bir evde *unutulup giderler.* Nedir bu yalnızlığın nedeni? Belirgin nedenin yanısıra, bir başka neden de, Macondo'nun, Kolombiya'nın unutulmuş bu ücra köşesinin tek başınalığı olabilir. Peki ama, en azından Macondo'nun *içinde* neden hiç uyum yoktur? Ve aile içi yasak cinsel ilişki bunda nasıl bir rol oynamaktadır?

Amaranta'nın durumunda, aile bireylerine cinsel istek duyma eğiliminin, özellikle acı bir işe yaramama ve yalnızlık duygusunu yansıttığı açıktır, çünkü Amaranta tutkularını bir başkasıyla paylaşmakta güçlük çeker. Rebeca ile evlenen José Arcadio intihar eder ve Rebeca da yaşamının sonuna değin, boş bir evde yalnız bir dul kadın olarak yaşar. Çok ilginçtir, ne Rebeca, ne de Amaranta ikisine de kur yapan ve her ikisinin de evlense mutlu olabileceği Pietro Crespi adlı İtalyan yabancıyla evlenmeyi kabullenebilir. İkisi de tamamen anlaşılmaz ama zorunlu olduğu açık nedenlerden ötürü onu reddederler. Ve son karınca sürüsünün eşliğinde, doğanın yaşama egemen olmasını hazırlayan etken, aile içinde evlenen son çift Aureliano ve Amaranta Ursula'nın duyumsamaz *içebakışları* olur. Bu örnekte, aile içi yasak cinsel ilişkinin toplumsal çöküşü hızlandırdığı apaçıktır. Çünkü bu çiftin çevre koşullarına yenilmelerinin nedeni, birbirlerinden başka hiçbir şeyle ilgilenmemeleridir.

Ancak normal evlilikler de daha başarılı değildir, böyle evlilikler yapan kişilerde klostrofobi oluşur ve en büyük doyumu özgür aşkın sağladığı görülür. Özellikle Aureliano Segundo'nun Petra Cotes (sürekli olarak karısından kaçıp yanına gittiği kadın) adlı bir kadınla olan ilişkisinde durum böyledir: İkisinin her birleşmesinde Segundo'nun çiftliğindeki hayvanlar görülmemiş bir hızla ürerler. Kitap sanki cinsel özgürlüğün gelişme ve varsıllığı muştuladığını söylemek ister gibidir. Bunun tam tersine, yıkım getiren son aile içi yasak cinsel ilişkiyi dolaylı biçimde hazırlayan, Buendíaların kadınlara cinsel özgürlüğü yasaklayan katı kuralıdır. Renata Buendía'nın oğlu Aureliano, yaşamı boyunca dünyadan *gizlenmiştir,* çünkü uygunsuz bir yabancıyla yapılan bir evlilikten doğmuştur. Ailedekiler varlığından utandıkları için onu gözlerden uzak tutarlar ve annesini de bir manastıra gönderirler. Buendíaların konağında gizlice büyütülen Aureliano'ya ana ve babasının kim olduğu hiç söylenmez ve bu günahın gizi aile bireylerinden bile saklandığı için, annesinin kızkardeşi olan Amaranta da bunu hiçbir zaman öğrenemez. Aureliano ve Amaranta Ursula akraba oldukları *kuşkusunu duymalarına* karşın, aralarındaki yasak ilişkiye, ailenin kadınların cinsel özgürlüğüne koyduğu tabunun dolaylı olarak yol açtığı öne sürülebilir: Çünkü Aureliano her şeyden uzak yetiştirilmeseydi başka kadınlarla ilişki kurabilir ve kim olduğunu kesin olarak bilseydi teyzesinden uzak durabilirdi.

Aile içi yasak cinsel ilişki, sonuçta, Buendíaların iletişim kurmadaki başarısızlıklarının gerisindeki gerçek etkenin — klostrofobik içebakış — en aşırı belirtisi gibi görünmektedir. Çünkü Buendíalar, Latin Amerika'da sık görülen yönetici, buyurgan, kendi kendine yeten, ben-merkezli ve özerk yapısı dışarıdan biriyle bağlantı kurmayı neredeyse olanaksız kılan ailelerden biridir. Ailenin dayanılmaz çekim gücü romanda sık sık betimlenir: José Arcadio'nun öldüğü zaman acımasızca sokaklardan akıp köşeleri dolanarak ailesine, daha doğrusu aile reisi Ursula'ya ulaşan kanını anımsıyoruz. Albay Aureliano'nun savaşları sırasında on yedi gayrı meşru oğlu olur: Tümü de gizemli bir biçimde Macondo'ya ulaşma yolunu bulur.

Sakatlar Yılı, 13.9.1981, 47.8 × 59.7 cm — Horst Janssen

Roman kişilerinden her birinin tragedyası, aile bağlarından kurtulamamasıdır: Biri bunu yaptığı zaman dönme zorunluluğu duyar.

Eğer Latin Amerika tümüyle Buendíalar gibi, içebakışlı, dışa kapalı aile topluluklarından oluşsaydı, yapıcı bir tarihin gerçekleşmesi için gerekli toplumsal birliğin kurulamaması hiç de şaşırtıcı olmazdı. Romanın bu tartışılabilir ve hatta akıldışı olarak bile nitelendirilebilecek görüşü vurgulamaya çalışıp çalışmadığından pek emin değilim. Ama kanımca bu roman, gerçekliğin ve yazma ediminin olduğu gibi, kesinlikle Latin Amerika tarihinin başarısızlığının ve klostrofobik bir ailenin düştüğü yalnızlığın da romanıdır. Romandaki her şeyi birbirine bağlamaya kalkışmak çok mantıksız olurdu ve belki de bu denli çok sayıda farklı öğeyi içerdiği ve, bunları böylesine eğlendirici ve akıcı bir anlatımla birbiri içinde erittiği için, yazara yalnızca gönül borcu duymak daha yerinde olur sanırım.

Kitabın sekizinci bölümünü okuyanlar, Borges olmasaydı *Yüzyıllık Yalnızlık* var olabilir miydi diye merak edeceklerdir. Ben olabileceğinden kuşkuluyum. Romanın dokusunda bulunan ve okunan şeyin bir kurmaca olduğunu anımsatan öğeler, yaşamın da bir kurmaca olabileceği biçiminde tedirgin edici çağrışımlar, dünyanın sonsuz bir yinelenme olarak imgelenişi, başka yazarlara yönelik iletiler, özellikle bilinçli olarak "gerçek" ile "kurmaca"yı birbirine karıştıran iletiler, yazma ediminin başka yazın biçimlerinin "okunması"na dönüştürülmesi — bütün bunlar Borges'in sık sık kullandığını bildiğimiz yöntemlerdir. Ancak yine de, yalnızca coşkunluğu ile Borges'in daha çok Ingiliz yazını doğrultusundaki yalınlaştırıcılığı arasında pek benzerlik bulunmamasından ve *Yüzyıllık Yalnızlık* her ayrıntısıyla

Borges'in yapıtlarından farklı olduğu duygusunu verdiği için değil, Borges'i çok yakından izlediği halde onu kendine özgü yöntemlerle değiştirip yapıtlarına yeni bir ışık tuttuğu için de, García Márquez aşırmacı bir yazar olarak görülemez. Genelde çağdaş düşlem yazınına yaptığı gibi, Borges'e de gerçek bir Latin Amerika bağlamı katmaktadır. *Yüzyıllık Yalnızlık*'ı okumak, Borges'i gerçek bir Latin Amerika bağlamında *okumaktır*. Çünkü, roman, Borges'in Latin Amerika ile bağlantısını — onun döngüsel zaman görüşünün Latin Amerika tarihinin döngüsel yapısıyla bağlantısını; yaşamın bir düş, bir kurmaca olduğu düşüncesinin, Latin Amerika'nın siyasal yapısının düşselliğiyle bağlantısını; geçmişin kendisini anlatan kurmaca sözcüklerden soyutlanamayacağı görüşünün, Latin Amerika'nın geçmişinin onu anlatma savındaki bilerek çarpıtılmış sözcüklerden soyutlanamayacağı biçimindeki acı gerçekle bağlantısını; ve son olarak Borges'in nesneleri ve olayları algılayış biçimimizin bunlarla ilgili önceden edindiğimiz sanılara bağlı olduğunu sergilemesinin, bu denli çok kültürün bir arada yaşadığı bir kıtada, kıtasal düzlemde ortak bir algılama biçiminin olamayacağı gerçeğiyle bağlantısını keşfetmektedir.

Çeviren: Nesrin Kasap

(1) *Yüzyıllık Yalnızlık*, Çev. Seçkin Cılızoğlu, Can Yayınları, 1984, 5.Basım, s.212
(2) a.y.,ss.277-278
(3) a.y.,s.146
(4) a.y.,s.319
(5) a.y.,s.430
(6) Ölümünü bir sarı çiçek yağmurunun haberlediği José Arcadio'nun babası. Buendía ailesinin bütün erkeklerinin adları ya José Arcadio ya da Aureliano'dur. Bu şaşırtıcı olgunun anlamı daha sonra irdelenecektir.
(7) *Yüzyıllık Yalnızlık*, s.151
(8) a.y.,s.396
(9) a.y.,s.413
(10) a.y.,s.320
(11) a.y.,s.334
(12) "Hanım Ana'nın Cenaze Töreni". *Sevgiden Öte Sürekli Ölüm*, Çev. Ahmet Seven, Cem Yayınları, 1983, s.113
(13) Bu tümüyle doğru değildir: Oğullarından biri çok daha uzun yaşar. (Bak.s.397) Daha sonra göreceğimiz gibi, kitapta, sözgelimi resmi tarihçilerin yazdıklarının güvenilirliğini ne denli acımasızca yadsıyorsa, kendi yazdıklarının da güvenilirliğini o denli acımasızca yadsıyan ve bilerek oluşturulduğu apaçık bu tür sapaklıklar (anomali) vardır.
(14) *Yüzyıllık Yalnızlık*, s.113
(15) a.y.,s.362
(16) *Obra Poetica*, 1967, ss.191-193
(17) *Yüzyıllık Yalnızlık*, s.440
(18) 'Averroes'in Arayışı', *Ölüm ve Pusula*, Çev. Tomris Uyar, Ada Yayınları, 1982, ss. 57-58
(19) *Yüzyıllık Yalnızlık*, s.13
(20) a.y.,s.440
(21) a.y.,s.25
(22) a.y.,s.54
(23) a.y.,s.30
(24) Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Meksika, 1969, s.61
(25) *Yüzyıllık Yalnızlık*, s.356
(26) a.y.,s.433
(27) a.y.,s.413
(28) a.y.,s.7
(29) a.y.,s.161
(30) a.y.,s.295

ŞİİRİN SESİ

Kemal Atakay

ZAMAN MI GEÇTİ NE

Zaman mı geçti, yok ben mi esriktim,
Zakkuma bağlardım güneşi,
Gecenin ağır ununu elerdim,
Ay benîisrail zeytini.

Anlıksal birliğin simgeleriydi
Gülkurusu, altın ve tirşe,
Sirinksin yediveren sesi,
Aselbent, buhur kokuları içinde.

Ölmüşüm orda bir aralık,
Unutuverdim konuştuğum dili,
Ama ağacın kendisiydi,
Kavramı değildi görünen artık.[1]

Yirminci yüzyıl sanatçısının en önemli sorunlarından biri kimlik sorunudur. Kimlik bunalımı, yüzyıl başlarında önemli bilimsel, düşünsel atılımların, toplumsal çalkantıların ürünüdür. Bilimsel alanda Darwin'in evrim kuramı, Freud'un bilinçaltı, Einstein'ın görecelik kuramları, toplumsal planda ise Birinci Dünya Savaşı'nın inançları sarsan etkileri, ayaklarını sağlam toprağa bastığına inanan insanları (özellikle Batı insanını) önemli bir sorunla karşı karşıya bıraktı: Bastıkları toprak gerçekten sağlam mıydı acaba? Söz konusu hesaplaşmadan en büyük yenilgiyle çıkan din oldu. Tanrı düşüncesi eski inandırıcılığını yitirdi.

Bu sarsıntıyı en güzel dile getiren yazılardan biri, Nietzsche'nin "Deli" adını taşıyan metnidir:

"O deliyi duymadınız mı: tanla kalkan, fener yakıp pazar yerine koşan, durmadan bağıran: 'Tanrıyı arıyorum. Tanrıyı arıyorum.' Tanrıya inanmayan bir nice kimse vardır o sıra, bir gülüşmedir kopar. Biri 'Ne, yitirmiş mi?' der. 'Çocuk gibi yolunu mu yitirmiş?' der bir başkası. 'Yoksa saklanıyor mu? Korkuyor mu bizden? Yolculuğa mı çıkmış? Görmüş mü yoksa?' Bu düzen üzre bağrışırlar, gülüşürler. Deli ortalarına dalar, onları bakışlarıyla deler. 'Nerde mi Tanrı?' diye bağırır. 'Söyleyeyim: ÖLDÜRDÜK ONU, sen, ben. Hepimiz katilleriyiz. (...) Tanrı öldü...'"[2]

Tanrının ölümü, yani dinsel inançların köklü bir sarsıntıya uğraması (buna bağlı olarak belli bir dünya görüşünün), savaşın getirdiği hiçlik duygusu, yeni bir Tanrı yaratmak isteği (bunu daha sonraki bir aşama olarak görmek gerekir) gibi duygular arasında bocalayan insanın, varoluş sorununu yeniden değerlendirmesi... Bu durumun sanata yansıması kaçınılmazdı kuşkusuz. Nitekim Picasso'nun resimde yarattığı devrimi, yüzyılın en önemli şairlerinden Ezra Pound ile T.S.Eliot değişik biçimlerle de olsa şiire taşıyan, böylece yepyeni bir şiir anlayışının doğmasına yol açan sanatçılar oldular. "The Waste Land" (Çorak Ülke) şiirinin "çünkü bildiğin ancak bir kırık imgeler yığınıdır" dizesi bu duyarlığın, kimliğini yitirmiş, değerlerini yitirmiş, buna karşılık elinde yalnızca bir kırık imgeler yığını kalmış çağdaş insanın en güzel anlatımıdır.

Öte yandan, önemli bir ikinci çizgi, dile geleneksel bakışın değişmesiyle ortaya çıkar. Genellikle Ferdinand de Saussure ile başlatılan yeni dil anlayışı, her şeyden önce dilin saymaca yönünü ortaya koyar. Ama başlı başına bir bilim dalına dönüşen dilbilim, öncelikle dilin yapısını araştırırken, dilbilimden kaynaklanan daha kapsayıcı göstergebilim ise dil dışındaki toplumsal olguları da dil kuramları çerçevesinde çözümlemeye çalışır. Ancak, konumuz açısından daha önemli olan, dil felsefesindeki gelişmelerdir. Whorf'un dil-içi dünya görüşünün (kişi düşüncesinin dil ile belirlenmesi ki Wittgenstein'ın "Dilimin sınırları, dünyamın sınırlarıdır" yolundaki sözü de aynı çizgiyi sürdürür) yanı sıra, Humboldt, Dilthey gibi düşünürlerin geliştirdiği bir çizgi, daha ileri giderek, dilin tarihsel oluşumu da etkilediği düşüncesini savunur (Doğu-Batı düşünce biçimlerinin ortaya çıkmasında Doğu-Batı dillerinin ayrı yapılarının etkisi olduğu görüşü).

Dil üzerine düşünme, dil araştırmaları, çağdaş insanı önemli bir çıkarsamaya, Iris Murdoch'un deyişiyle "dilin hastalığı" çıkarsamasına götürdü. Gene Murdoch'a göre dilin hastalığı, dilin insanın gözünde eski nesnel sağlamlığını yitirmesinden kaynaklanır. İnsanın dile ilk yaklaşımı, sözcüklere neredeyse metafizik bir anlam yükleyen sözcük-nesne özdeşliğiydi. Sözcüğün, gösterdiği nesneyle bir bağlantısı olduğu düşünülüyordu. *Kutsal Kitap* bile söze dinsel bir anlam yükler, onu tanrısal öz olarak görür (bu da aslında Yunan felsefesinin logosu evrenin özü olarak görmesi ile özdeştir.) *Kutsal Kitap*'ın bakış açısını en güzel dile getiren tümceler, *Yuhanna İncili*'nin ilk tümceleridir: "Başlangıçta Söz vardı ve Söz Tanrı'yla idi ve Söz Tanrı idi." Çağımızda bütünüyle yitirilen bu inancı, önce Murdoch'un *Sartre'ın Yazarlığı ve Felsefesi* adlı inceleme kitabından alıntıladığım bir parçayla, daha sonra ise Sartre'ın *Bulantı*'sından aktardığım bir bölümle netleştirmeye çalışacağım:

"Şiirin dili, günlük anlamda hiçbir zaman 'bildirici' olmamıştı. Ama genel olarak şiir dilindeki kelimelerin ya da cümlelerin, dışdünyadaki gerçekleri gösterdiği kabul ediliyordu. Bu gösteriş, şair tarafından kimi zaman önemsenmiş, kimi zaman da pek önemsenmemişti. Ama dilin bu gösterici karakteri, şairin gözüne ansızın büyük bir engel gibi görünmeye başladı. Şair, dünyayı, karmakarışık süreçlerin koskoca ve dile getirilmez bir kütlesi olarak korkunç bir titizlikle görüyordu sanki. İnsanın görümünün (vision) nesnemsi özelliğini

kaybetmesi, ama yine de bir şeyler söylemek zorunluğunun duyulması, dilin çöküşünü duymaktır..."[3]

"Az önce parktaydım. Tam oturduğum kanepenin altında, kestane ağacının kökü toprağa dalıyordu. Bunun bir kök olup olmadığını hatırlayamıyorum artık. Sözcükler ve sözcüklerle birlikte nesnelerin anlamı, kullanış biçimleri ve insanların nesneler üstüne koydukları en küçük işaretler kaybolup gitmişti. (...) Bu köke gelince, tam tersine, ben ne kadar onu açıklamıyorsam, o da o kadar varoluyordu. Boğum boğum, hareketsiz, adsız sansız, beni durmadan büyülüyor, gözlerimi dolduruyor, hep kendi varoluşuna sürüklüyordu. Boş yere 'bu bir köktür' diye tekrarlayıp duruyordum. Tekrarlamam bir işe yaramıyordu. Onun bu asıl işlevinden, köklük işlevinden, emici pompa işlevinden, buna, bu katı fok derisine, bu yağlı, nasırlı, dik kafalı görünümüne geçilemeyeceğini çok iyi anlıyordum. İşlev hiçbir şeyi açıklayamıyordu. Bir kökün kabaca ne olduğunun anlaşılmasına elveriyordu, ama bu kökün anlaşılmasına değil. Rengiyle, biçimiyle, kaskatı eylemiyle bu kök, öyle ki... her şeyin üstündeydi."[4]

Melih Cevdet Anday'ın "Zaman mı Geçti Ne" şiirini çözümlemeyi denerken, şiirin dayandığı düşünsel artalanı anlaşılır kılması açısından böyle bir girişe gerek duydum.

"Zaman mı Geçti Ne" şiiri üç bölümden oluşur. Şiirin her bir dörtlüğü, şiirde geliştirilen düşüncenin bir aşamasını ortaya koyar. "Zaman mı geçti, yok ben mi esriktim" dizesi daha baştan, dış dünya üzerine söylenenlerin, günlük yaşamda içinde bulunduğumuz gerçeklik duygusu kırılarak, farklı bir alımlama konumundan dile getirildiğini gösterir. Bir kez bu konum belirlendikten sonra, "geçen zaman"ın ya da "esriklik"in dünyasında, nesnelerin oldukları gibi algılandıkları dünyanın bir alışkanlığı sürdürülür: Doğadaki nesneler arasında belli ilişkiler kurulur. ("Zakkuma bağlardım güneşi" ya da "Ay benîisrail zeytini"). Kanımca bu bir yerde, ussallaştırıcı insan etkinliğinin, yani kültürün, yani dilin, yani düşüncenin tutsaklığından henüz kurtulamamışlığın göstergesidir, öte yandan kurulan bağıntıların göreceliği, söz konusu tutsaklığı yaratan dil-düşünce dünyasının eleştirildiğini vurgular. Burada ilginç bir karşıtlık söz konusudur: Hem şiirin öngördüğü dünya değişik bir duyarlık anının dünyasıdır, hem de özellikle ikinci dörtlük ile sanki bildik dünyaya geri dönülür; nitekim, ağacın kavramını değil, kendisini görmek ancak ölmekle, konuşulan dilin unutulması ile gerçekleştirilebilecektir.

İkinci dörtlük, çeşitli imgeler yoluyla, tutsağı olduğumuz dünyayı betimler: "Gülkurusu, altın ve tirşe", "Sirinksin yediveren sesi" o dünyayı oluşturan ve bizim uzun süre birer gerçeklik olarak algıladığımız öğelerdir; burada özellikle "Sirinks", "aselbent" ve "buhur" imgeleri ile söylensel, dinsel dünya, yirminci yüzyılın getirdiği bilimsel düşüncenin oldukça sarstığı bir dünya dile getirilir: Aselbent, buhur kokuları da, Sirinksin yediveren sesi de, gülkurusu, altın ve tirşe de inandırıcılığını yitirmiştir artık. Melih Cevdet Anday çok karmaşık bir çağrışımlar zinciri kurarak, kendisiyle yapılan bir söyleşide, "Bir türlü beni inandırmıyor nesneler, ben onlarla oyalanıyorum. Ama gene ortada ben kalıyorum. Bana göre bir nesneler dünyası ortaya

çıkıyor. Ben hem inanmak istiyorum, hem de bu sadece bana göre bir nesne, diye inanmıyorum," biçiminde dile getirdiği düşünceleri şiire dönüştürmüş olur bir yandan, öte yandan da kurduğu dünyadan çıkışı "Ölmüşüm orda bir aralık" dizesiyle dile getirdiğine göre, bu dünyanın karşı konulmaz gerçekliğini duyumsatır okura.

Gerek giriş bölümünde aktarmaya çalıştığım düşünsel artalanın, gerekse şiirin ortaya koyduğu gelişim çizgisinin ulaşacağı nokta, şiirin son dörtlüğünde açığa çıkar. Ölüm, konuşulan dili unutmak, sonunda özgürleştirir insanı: Artık nesnelerle aramıza giren dil olmadığına göre, nesnelerle karşı karşıya kalırız (Yani Sartre'ın *Bulantı*'sında "Kelime dudaklarımda kalıyor; gidip nesneye yapışmıyor" tümcesiyle dile getirilen durum ortadan kalkar). Ağacın kendisini görürüz artık, belirli bir ağacı değil, yüzlerce ağacı ortak özellikleriyle adlandıran, böylece bir ağacın yerine "ağaç"ı görmemize yol açan dile tutsaklık sona erdi mi ağaç kavramı yiter, ağacın kendisi görülür.

Melih Cevdet Anday'ın birçok şiirinde olduğu gibi "Zaman mı Geçti Ne"de de belli bir düşünce şiirin çıkış noktasını oluşturur. Bu çözümlemenin amacı, söz konusu şiirin yalnızca bu yönünü açıklamaya çalışmak, böylece şiirin anlamlandırılmasına bir katkıda bulunmaktı. Yoksa Melih Cevdet Anday'ın da belirttiği gibi, "her şiirin düşünsel bazı temelleri, bazı öğeleri vardır. Fakat bu temel öğeler şiirin sesini buluncaya kadar işe yarar, daha doğrusu bahanedir bunlar. Şiirin sesini buldun mu, temel öğeler kalkar ortadan, silinir gider, artık onları aramak boşunadır."[5]

(1) *Teknenin Ölümü*, Adam Yayınları, s.99.

(2) Bkz. F.Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ün Önsözü, çev. A.Turan Oflazoğlu, Bilgi Yayınevi, ikinci basım, Ağustos 1970.

(3) Bkz. I.Murdoch, *Sartre'ın Yazarlığı ve Felsefesi*, s.47, çev. Selâhattin Hilâv, Yazko Yayınları, 1981. Yazıda daha önce geçen Wittgenstein'ın "Dilimin sınırları, dünyamın sınırlarıdır" sözü ile, *Bulantı* romanında geçen "Kelime dudaklarımda kalıyor; gidip nesneye yapışmıyor" tümcesi de bu kitaptan alınmıştır.

(4) J.P.Sartre, *Bulantı*, ss.203 ile 207-208, çev. Erdoğan Alkan, Altın Kitaplar Yayınevi, Nisan 1973. Gene aynı bölümdeki "Nesnelerin çeşitliliği, kendine özgülüğü yalnızca bir görünüş, yalnızca yanıltıcı bir parlaklıktı.", "Renkler, tatlar, kokular asla gerçek değillerdi, asla bütünüyle ve yalnızca kendileri değillerdi" tümceleri ile M.C.Anday'ın "Çağdaş Eleştiri" Nisan 1982 sayısında yayımlanan söyleşide "Bir türlü beni inandırmıyor nesneler" ve "Oysa ben var olmak istiyorum. Sesti, renkti, nasıl dayanabilirim bunlara? Bunlarla varolamam ki ben!.." biçiminde dile getirdiği görüşler arasındaki koşutluklar, Anday'ın Sartre'dan oldukça etkilendiğini gösteriyor. Nitekim, M.C.Anday'ın "Ama ağacın kendisiydi/Kavramı değildi görünen artık." dizeleri *Bulantı*'yı okumuş bir okura hemen kitaptaki ağaçla ilgili bölümü anımsatıyor. Bu da kanımca, şiirin zayıf bir yönü.

(5) Bkz. "Çağdaş Eleştiri", Nisan 1982, M.C.Anday ile yapılan söyleşi, s.7.

ÇR VE ÖTEKİ SANATLAR

Üstün Alsaç

Son zamanlarda, sizin de dikkatinizi çekmiştir, çizgi roman evcilleşmeye başladı. Evet, bildiğimiz ÇR, hani şu kimsenin yüz vermediği *Fatoş*'lar, *Red Kit*'ler, *Karaoğlan*'lar falan. Etkenlerden biri de o ama, kimi ÇR'lerin özenli kitaplar biçiminde yayımlanmasından da önemlisi, ÇR'nin özgün bir anlatım biçimi olduğunu, hatta belli bir sanat değeri taşıyabileceğini anlatan yazılar. Örneğin *Yeni Dergi* 101. sayısında (Şubat 1973) ünlü ÇR'lerden birine ilişkin uzun bir incelemeye yer vermiş. Zaman zaman öteki dergilerin de bu konuya eğildiği olmuş, oluyor, *Milliyet Sanat Dergisi* Aralık 1972'de onu "Çağımızın Bir Sanatı: Resimli Romanlar" diye tanıtmış. *Günümüzde Kitaplar* dergisi de Şubat 1974'deki son sayısını ÇR konulu yazılara ayırmış. Ansiklopedik yapıtların da bu konuyu ele aldığı oluyor. İlk ayrıntılı örneklerden biri *20. Yüzyıl Ansiklopedisi*'nin 2. cildinin 198. sayfasında "Çizgili ve Resimli Romanlar" başlığı altında işlenmiş. Yakın zamanlara örnek ise *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi*. Bir öncekinin çeviri olmasına karşın Türk yazarlarınca hazırlanan bu ansiklopedi ÇR yazar ve çizerlerinin yaşamöykülerine, çalışmalarına yer verdiği gibi "Çizgi Roman" başlıklı bir çerçeve yazısıyla da (cilt 5, s. 2816) konuyu bütünlemeye çalışıyor. Zaman zaman çocuk dergilerinde de bu konuda nitelikli yazılara rastlanıyor. Geçtiğimiz günlerde ise (Aralık 1985) *Gösteri* dergisi "Ayın Dosyası" köşesini ÇR ile ilgili yazılara ayırdı. ÇR de her yeni anlatım biçiminin geçtiği süreçten geçecek anlaşılan, hiç yüzüne bakılmazken, "Canım o kadar kötü değilmiş!" denme aşamasına geldi, bunu da ilginç bir anlatım aracı, hatta özgün bir sanat olduğunun söylenmesi izleyecek diyebiliriz.

En genel bir tanımlamayla ÇR resim dizileri aracılığıyla öykü anlatma sanatı. Anlatımın ağırlığı genel olarak çizimde ama yazı da konuşma ve düşünme balonları içinde buna katılıyor. Ayrıca kısa açıklamalar, ünlem sözcük ve imleri de oluyor, böylece resimle yazı ayrılmaz bir bütün oluşturuyorlar. Bu da ÇR'yi gene resim dizileri kullanmasına karşın yazıyı çizimin dışında alt yazı gibi veren "resimli roman" gibi türlerden ayırıyor. Çizimlerin içine yerleştirildiği kareler öykünün aşamalarını oluşturuyorlar.

Aslında görsel öğeleri bir öykü oluşturacak biçimde dizmek çok eski zamanlardan beri uygulanan bir yöntem. Mısır duvar resimleri, Hitit kaya kabartmaları, Yunan vazo resimleri anlatım yolu olarak hep onu seçmişler. Kazandığı zaferleri daha sonraki kuşaklara iletmek isteyen Roma İmparatoru Trayan (53-117) yüksekliği kırk iki buçuk m'yi bulan bir sütun diktirmiş, anlatmak istediklerini de sarmal bir kabartma biçiminde bu sütunun üstüne işletmiş. Duvar resimlerinde, vitraylarda, mozaiklerde, minyatürlerde, hatta dokumalarda bile bu anlatım biçimine rastlanıyor. Bu sonuncuya ilginç bir örnek de var. Normandiya Kralı I. William'ın (1028-1087) İngiltere'yi alması üvey kardeşi tarafından dokutturulan bir işlemeyle anlatılmış. *Bayeux Duvar Halısı* adıyla bilinen bu dokuma

Başka sanatlarda resim dizileri: *Bayeux Duvar Halısı.* (Kaynak: G. Perry/A. Aldridge, *The Penguin Book of Comics*, 1967)

aslında kaba keten üstüne yapılmış bir tür nakış işi, eni elli cm, boyu da yetmiş m. Tümüyle resimlerden oluşan anlatımı yer yer konuyu açıklayan yazılarla desteklenmiş.

Doğal olarak bu gibi örnekleri ÇR'nin öncüsü saymak doğru değil. Ama bu ortak yan onunla öteki sanatlar arasındaki ilk bağlantıyı kurmak açısından gerekli biraz da. Bundan sonrası daha kolay artık. Bizim bildiğimiz anlamdaki ÇR geçen yüzyılın sonlarına doğru ABD'de ortaya çıkıyor, gelişip yaygınlaşması da 20. yy'da oluyor. Yayımlandığı ortamın dergi ve gazeteler olması ondaki gelişmelerin basım teknolojisindeki gelişmelere koşut olmasına yol açmış. ÇR bu yönüyle sinemaya benziyor, çünkü sinemanın da tarihsel kökenleri daha önceki gösteri sanatlarına dayandırılabiliyor, o da önce Avrupa'da çıkmış olmasına karşın ABD'de gelişip bir anlatım biçimi, hatta bir endüstri durumuna gelmiş, o da teknolojik gelişmelerden etkilenen bir sanat. Resimleri art arda kullanan bir film şeridi ile ÇR arasındaki görsel benzerliği bir an için düşünmesek bile her ikisinin ortak yanlarından biri kolay anlaşılır, biri de çok sayıda üretilebilir olmak. Bu özellikler her ikisine de geniş kitlelere seslenebilme olanağı sağlıyor. Gerçekten iki türün de izleyicisi bütün öteki sanatlarınkinden çok daha fazla.

ÇR kendine en yakın olan sinema ile benzerlikten öteye geçen bir etkileşim içinde, ikisi arasında belirgin bir alışveriş var. Resim karelerindeki renk ya da siyah-beyaz kullanımı, olayın sahne sahne bölünmesi, anlatımı vurgulamak ya da hızlandırmak için derinlik bozma ya da bakış açısı değiştirmelerden yararlanma, bir uzak bir yakın plan görüntülerin kullanılması, yavaş yavaş

Büyüklere yönelik ilk ÇR: *Barbarella*. Çizen: J-C. Forest. (Kaynak: J-C. Forest, *Die neuen Abenteuer der Barbarella*, 1971)

yaklaşan görüntü ve benzeri gibi yöntemler her ikisinin de anlatım özellikleri arasında. Aralarında konu alışverişi de var. Pek çok film ÇR biçiminde yayımlanmış, ÇR'ler de hem gerçek oyuncularla, hem de çizgi film olarak beyaz perdeye aktarılmış. Örneğin Jane Fonda'nın (1937) oynadığı 1968 yapımı *Barbarella* bunlardan biri. Fransız ÇR'cisi Jean-Claude Forest (1930) tarafından yaratılan *Barbarella* büyüklere yönelik ilk ÇR'lerden biri olmasıyla ünlü. Filmin yönetmenliğini Roger Vadim'in (1928) yaptığı düşünülürse, ÇR'nin ünlü oyuncu ve yönetmenlerin ilgisini ne denli çekebildiği daha iyi anlaşılır. Bu ilginin başka örnekleri de var. 1962'de Fransa'daki "Club des Bandes Dessinées" (Çizgi Roman Kulübü) kurulduğu zaman ikinci başkanlığına Alain Resnais (1922) getirilmiş. İtalyan yönetmen Federico Fellini'nin (1920) ÇR ile ilişkileri daha da yoğun. Yapıtlarında kimi ÇR öğelerini kullanması onun 1930'ların sonunda bir süre ÇR yazarlığı yapmış olmasına bağlanıyor. 1971'de de Marcello Mastroianni'nin (1924) oynadığı bir sihirbaz *Mandrake* filmi yönetmiş. Son yılların büyük yapımlarından biri olan *Supermen* de bir ÇR kahramanı. Jerry Siegel (1914) ile Joe Shuster (1914) tarafından 1938'de yaratılan üstün adam ilk kez bir dergide yayımlanmasıyla önem taşıyor. (Daha önceki ünlü ÇR'ler hep gazeteler için hazırlanmış.) Çok tanınan sinema oyuncularının ÇR kahramanı olarak kullanılmaları da bir başka alışveriş örneği. Burada özellikle güldürü sanatçılarına öncelik verildiği gözleniyor. Şarlo'dan (1889-1977) Woody Allen'a (1935) kadar hemen hemen tüm ünlü oyuncular ÇR kahramanı olarak da işlenmişler.

Ülkemizde de bu iki tür arasında bir alışveriş var. Türk sinemasının *Karaoğlan*'ları, *Tarkan*'ları, *Malkoçoğlu*'ları hep birer ÇR kahramanı. *Karaoğlan* filmlerinin yönetmenliğini ve senaryo yazarlığını aynı adlı ÇR'yi yaratan Suat Yalaz (1932) yapmış. İlk filmlerinin baş oyuncusu Kartal Tibet (1938). Aynı oyuncu Sezgin Burak (1935-1978) tarafından yaratılan *Tarkan*'ı da canlandırmış. Ünlü oyunculardan Cüneyt Arkın (1937) ise Ayhan Başoğlu'nun yarattığı *Malkoçoğlu*'nu oynamasıyla tanınıyor. Sinemaya aktarılan ÇR'ler yalnız sözde tarihsel olanlar değil. Sezgin Burak'ın *Bizimkiler* adlı gülmece dizisi 1971'de

Lale Oraloğlu (1924) yönetiminde filme alınmış. ÇR kişilerinden biri olan Hüdaverdi'ye benzeyen çocukların arandığının duyurulmuş olduğu da anlaşılıyor, çünkü yüzlerce anne babanın ".. benim çocuğum Hüdaverdi'ye daha çok benziyor.." diyerek yapımcılara başvurduğu 1960'ların sonunda gazete haberi bile olmuş.

ÇR ve sinema denince akla hemen, ikisinin karışımı sayılabilecek, ama her ikisi de bağımsız birer anlatım biçimi olan çizgi film ile fotoroman geliyor. ÇR'leri canlandırma sinemasına uyarlamak eskiden beri ilgi çekmiş, pek çok örneği var. Çizerlerin bu alanda da şanslarını denedikleri görülüyor. Çizgi film olarak belli bir başarı kazandıktan sonra ÇR yapılanlar da var. Kimi Walt Disney (1901-1966) kahramanları yolu bu yöne doğru geçmişler. İlk *Miki* filmi 1928'de yapılmış, ÇR olarak ise 1930'dan sonra çıkmaya başlıyor. Fotoroman da öykülerini resim dizileriyle ileten bir anlatım türü. Yalnız resimleri çizimlerden değil, fotoğraflardan oluşuyor. Başka benzerliklerinin yanı sıra fotoromandaki konuşma ve düşünceler de balonlar içinde yazılmış olarak veriliyorlar.

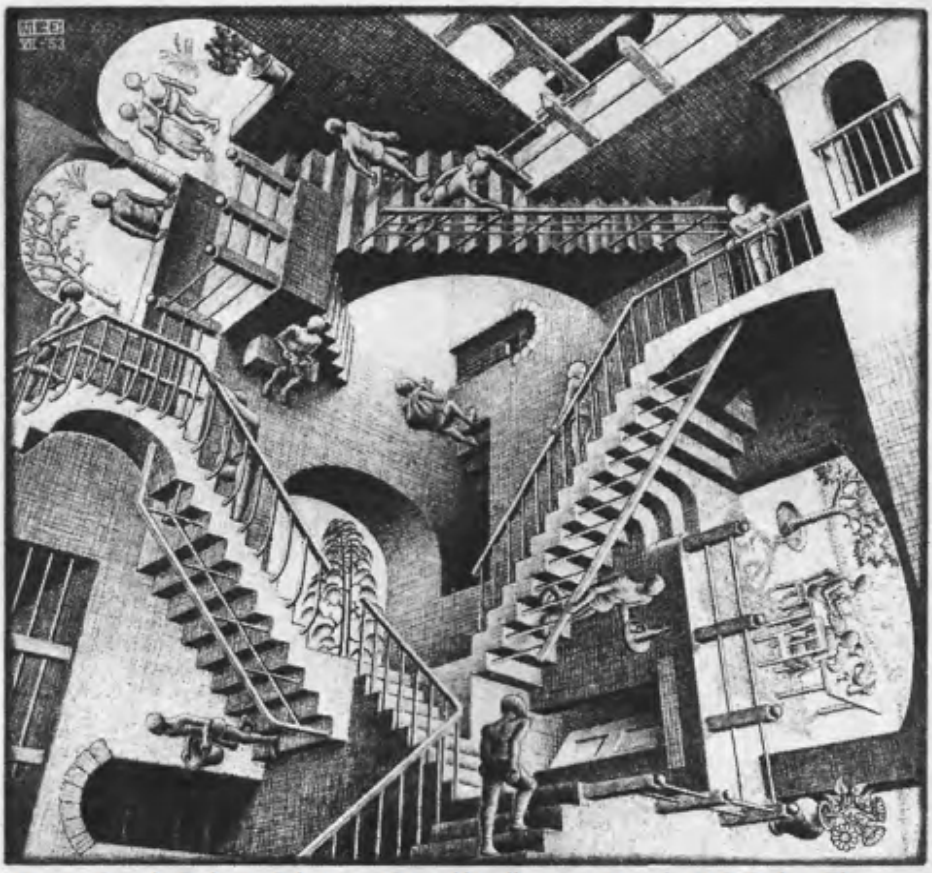
Öteki gösteri sanatlarının da ÇR ile yakın ilişkileri var. Öykülerini sahne, sahne düzenleyen tiyatro ile ÇR arasında benzerlik kurulabilir. Nasıl bir yönetmen anlatmak istediğini sahnede yaptığı düzenlemelerle iletirse, bir ÇR'ci de benzer bir düzenlemeyi karelerinde gerçekleştirmek zorunda. Ama biri üç boyutlu sahne mekânını, öteki iki boyutlu çizim alanını, biri canlı oyuncuları, öteki resimleri kullanarak bunu yapma durumunda. Nasıl bir tiyatro yazarı yaratacağı gerilimlerle izleyicinin ilgisini uyanık tutmak zorundaysa, bir ÇR yazarı da öykünün ilginçliğini yitirmeyecek bir tempo yakalamak zorunda. İki tür arasındaki alışveriş bu yakınlıklardan geliyor olmalı. Önde gelen tiyatro yapıtları ÇR biçiminde yayımlandığı gibi sevilen ÇR'ler de tiyatroya aktarılmış. Hatta bale ve müzikal gibi türlerde bile denenenler var. Charles Schulz'un (1922-1983) *Peanuts* (Yerfıstıkları) adlı ÇR'si, kahramanları arasında Snoopy adlı köpeğin bulunmasına ve onun bir insan tarafından canlandırılmasına karşın ABD'de tiyatro olarak oynandığında büyük bir başarı sağlamış. Bu tür bir alışverişe ülkemizden de bir örnek var. Turhan Selçuk'un (1922) çizdiği *Abdülcanbaz*, 1972-73 mevsiminde Dostlar Tiyatrosu tarafından yeni bir yorumla sahneye uyarlanmış. Abdülcanbaz'ı Ahmet Mekin (1932), onun düşmanı olan Gözlüklü Sami'yi de Genco Erkal (1938) oynamışlar. Öykülerini yazısız olarak anlatan ÇR'lerle oyunu konuşmasız oynayan pandomim arasındaki koşutluğu da görmemek olanaksız. Her ikisi de önemli anlatım araçlarından birini kullanmayarak daraltılmış sınırlar içindeki anlatım olanaklarını zorlayan sanatlar aslında. İkisinde de başarılı olan sanatçılar var. Bir süre pandomim yapmış olan karikatürcü ve ÇR'ci Oğuz Aral (1936) zaman

1916 tarihli Şarlo (Kaynak: Perry/Aldridge, *The Penguin...*) 1979 tarihli Woody Allen. Çizen: Stu Hample. (Kaynak: *Wir sehen Dich gerne leiden, Woody*, 1979)

Delirius'dan bir görüntü. Yazan: J. Lob, çizen: P. Druillet. (Kaynak: Lob/Druillet, *Delirius*, 1973)

zaman tiyatro ya da pandomim gibi devinim öğesini kullanan sanatlardan biriyle uğraşmanın karikatür (dolayısıyla da ÇR) çizmeyi olumlu yönde etkileyeceğini söylüyor.

ÇR doğal olarak en çok resim ve öteki grafik sanatlarla etkileşim içinde. Bunlardaki her yenilik, her gelişme kısa bir süre sonra ÇR'ye de yansıyor. ÇR biçem. değişmelerinden etkilendiği gibi kendi de bunları etkiliyor. Örneğin yüzyılımızın başında yayımlanan ÇR'ler açık bir biçimde o zamanlar sürmekte olan Yeni Sanat izlerini taşıyor. Pop



Maurits Cornelis Escher'in *Relativiteit* (Görecelik) adlı yapıtı. (Kaynak: M.C. Escher, *The Graphic Work of M.C. Escher*, 1972)

Art (Popüler Sanat), Op Art (Optik Sanat, Görsel Sanat) gibi günümüze daha yakın akımların da ÇR karşılıkları var. Bu etkileşimin yanı sıra doğrudan görsel gereç alışverişi de söz konusu. Örneğin Philippe Druillet (1944) *Delirius* adlı ÇR'sinde Hollandalı gravürcü M. C. Escher'in (1898-1972) *Görecelik* adlı yapıtını kullanmış. Andy Warhol (1930), Max Ernst (1891-1970) gibi ressamlar da bir ABD dedektif dizisinin kahramanı olan *Dick Tracy*'i, ya da *Miki*'yi tablolarında kullanmışlar. ÇR çizerleri arasından güçlü ressamlar çıkıyor. Bunlardan biri insan vücudunu çok iyi çizmesi nedeniyle ".. çizgi romanın Michelangelo'su.." diye anılan Burne Hogarth (1911). *Tarzan*'ın çizerlerinden biri olarak tanınan Hogarth daha sonra New York'ta bir sanat okulu kurmuş, başarılı resim sergileri de açmış.

ÇR'nin resim sanatını etkilemesinin en iyi örneklerinden biri ise ABD'li Pop Art sanatçısı Roy Lichtenstein'ın (1923) yapıtları. Bu ressam ÇR çizim teknikleri kullanarak yaptığı büyük boy yağlı boya resimlerinde amacının kimi güncel olguları yansıtmak ya da alaya almak olmadığını, ÇR'lerde kullanılanlar kadar etkileyici bir anlatım elde etmek olduğunu söylüyor. Ressamların bu anlatım biçimine ilgi duyması son dönemlere özgü de değil. Pablo Picasso (1881-1973) ÇR'yi ilgiyle izleyen sanatçıların başında geliyor. Picasso tanıdığı Cone adlı ABD'li kızkardeşlerle şöyle bir değiş-tokuş yaparmış: Cone Kardeşler ona ülkelerinden ÇR'ler getirir ya da gönderirlermiş, buna karşılık o da

B. Hogarth'ın ÇR'yi bırakmasından yirmi yıl sonra çizdiği bir *Tarzan*. (Kaynak: E. R. Burroughs/B. Hogarth, *Tarzan of the Apes*, 1972)

çöpe atacak kadar değersiz bulduğu kimi çizimlerini onlara verirmiş. (Bunu az sanmayın, Cone Kardeşlerin koleksiyonu bugün Baltimore Sanat Müzesinde gösteriliyor.) Bu ressamın kimi anılarını, taslaklarını ÇR gibi çizerek kâğıda dökmüş olduğu da biliniyor. ABD'li ressam Lyonel Feininger (1871-1956) ise 1906'da yarattığı iki ÇR'yi bir süre çizerek geçimini sağlamış. Onun kendine özgü kübizm anlayışının ilk belirtileri bu çizimlerde gözlenebiliyor.

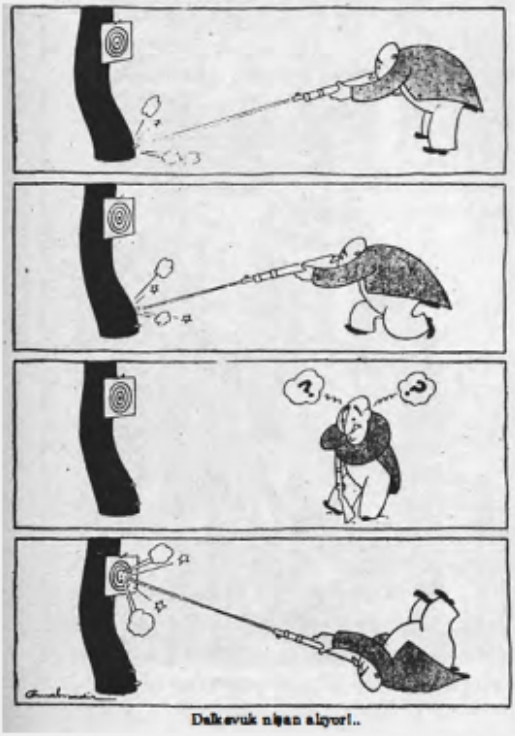
ÇR karikatürle de sıkı bir işbirliği içinde. Bunda ikisinin de çizgi ve gülmeceyi kullanmasının payı olsa gerek. Gerçekten ilk ÇR'ler gülmece amacıyla hazırlanıyormuş, gerçekçi çizimlere dayanan macera ÇR'leri daha sonra ortaya çıkmış. ÇR'nin İngilizce'si olan "comic strip" ya da kısaca "comics" sözcüğü gülmecenin ağır bastığı ilk dönemden kalma. Gene bu dilde gülünçlükler anlamına gelen "funnies" sözcüğü de ÇR'leri anlatmakta kullanılıyor. ÇR'lerin büyük bir bölümü bu özelliği günümüzde de sürdürüyor, onun için gülmece dergilerinin ayrılmaz bir parçası durumundalar. Pek çok ünlü ÇR'ci aynı zamanda iyi bir karikatürcü olarak da tanınıyor. Karikatürcülerin de kimi anlatacaklarını ÇR yöntemleriyle iletme yolunu seçtikleri görülüyor. Çağdaş karikatürün öncüsü sayılan İngiliz gravürcüsü William Hogarth (1697-1764) aynı zamanda ÇR'nin de öncüsü sayılı-

Roy Lichtenstein'ın *Hopeless* (Umutsuz) adlı yapıtı. (Kaynak: G. Metken, *Comics*, 1970)

Picasso'nun Sebastian Jünger ile yaptığı bir Paris yolculuğunu resim dizileriyle anlatması.
(Kaynak: R. Gubern, *Comics*, 1978)

yor, çünkü o da kimi zaman resim dizileri kullanmış.

Türkiye'de de bu türün öncülüğünü karikatürcüler yapmış. Cemal Nadir Güler'in (1902-1947) yarattığı *Amcabey, Dede ile Torun, Akla Kara, Dalkavuk* gibi tipler var örnekler arasında. Bunların kimi yazısız anlatıma dayanıyor, kimi de çizim karesi dışında kalan alt yazıyı kullanıyor. Türk karikatürcülerinin ÇR'ye katkısı, olaylara dışardan bakıp can alıcı bir yerde kendi yorumunu getiren, böylece gülmeceye toplumsal eleştiriyi katan "saygın yaşlı" tipini yaratmaları. İlk ve en iyi örnek olan *Amcabey*'den sonra bu alandaki en başarılı tip Sururi Gümen'in (1920) *Canbaba*'sı. Ramiz Gökçe'nin de (1900-1953) *Çömez, Tombul Teyze ve Sıska Dayı* gibi dizileri var. Bunlar tek kareden oluşmalarına karşın süreklilikleri nedeniyle ÇR özellikleri taşıyorlar. Genç kuşak Türk karikatürcülerinin de ÇR'yi denedikleri, bu alanda başarı düzeyi hiç de düşük olmayan yapıtlar ürettikleri gözleniyor. En başarılı Türk ÇR'lerinden biri olan *Karaoğlan*'ın yaratıcısı Suat Yalaz karikatürcü olarak da ünlü. Ama bütün öteki sanatçıların üstüne çıkan bir ÇR'ci var. Hani biraz önce ".. çizgi romanın Michelangelo'su.." diye adlandırılan birinden söz etmiştik, işte en az onun kadar büyük bir usta olan Ratip Tahir Burak da (1904-1977) karikatürcülükten gelme. Burak'ın ilk karikatürleri 1922'de yayımlanmış. ÇR'ye ise 1950'den sonra ağırlık vermiş ve konularını tarihten alan ÇR'ler hazırlamış.



Dalkavuk nişan alıyor!..

Cemal Nadir Güler'in *Dalkavuk*'u. (Kaynak: Y. Ural, *Cemal Nadir Karikatür Albümü*, 1984)

ÇR ile karikatür arasındaki ilişkilerden söz ederken son yıllarda Türk karikatüründe gözlenen bir etkilenmeye de değinmek gerek. Bu, ÇR'ye özgü anlatımların giderek daha çok kullanılır olması. Örneğin karikatürden alt yazı neredeyse tümüyle kalkmış durumda. Konuşmalar balon içinde verilerek çizimin bir parçası gibi düzenleniyor. Daha yalın ama çarpıcı anlatımlar, daha canlı çizimler, daha göz alıcı renk kullanımları da bu etkilenmenin ikinci derecede ama önemsiz olmayan belirtileri arasında.

ÇR ile öteki sanatlar arasındaki ilişkiler bu kadarla bitmiyor, önümüzde daha koskoca bir dev var: Yazın. Yaşamın her alanını etkileyen yazının ÇR'yi etkilememesi olanaksız olurdu. Hatta bu anlatım biçimi adının yarısını bir yazın türünden alıyor. Karşılaştırmaya da onunla, yani romanla başlayalım: Romanla ÇR arasındaki en önemli benzerlik ikisinin de kahramanlar yaratması ve onların başından geçenleri öykülendirmesi. Kahraman derken gelip geçici tipleri değil, belirgin kişiliği, tutarlı davranışları olan kahramanları anlatmak istiyoruz. İnsanı etkileyen, akılda kalan kahramanlar. ÇR adında bulunan roman sözcüğü ise anlatılan öykülerin belli bir sürekliliğinin olduğunu belirtiyor. Bu benzerlik romanların ÇR'ye, ÇR'lerin de romana uyar-

Ratip Tahir Burak'ın tarihsel konulu bir ÇR'si. (Kaynak: R. T. Burak, *Barbaroslar*, 1963)

lanmasına yol açmış. Bilinen bütün büyük romanların ÇR çeşitlemeleri var. Bunu düzenli bir biçimde yapan dizilerin en ünlüsü 1941-1971 arasında çıkan *Classics Illustrated* (Resimli Klasikler). Bu alanda kişisel girişimler de var. 1943'de ünlü ÇR'ci Harold Foster (1892) Alman yazarı Franz Werfel'in (1890-1945) *Das Lied des Bernadette* (Bernadette'in Şarkısı) adlı romanını ÇR'ye aktarmış. Ama böyle uyarlanan bir kahramanın romanda kazandığı başarı ve ünü ÇR'de de sürdürerek pekiştirmesine en iyi örnek *Tarzan* olsa gerek. ABD'li yazar Edgar Rice Burroughs (1875-1950) tarafından yaratılan Maymun Adam, 1914'de bir roman dizisinin ilki olarak yayımlanmış, 1918'de sinemaya uyarlanmış. 1929'dan bu yana, ötekilere koşut olarak, ÇR biçiminde de yaşamını sürdürüyor. Peter O'Donnell ile Jim Holdaway tarafından 1963'de yaratılan *Modesty Blaise* ise roman olarak da sürdürülen ÇR'lere bir örnek. (Bu ajan dizisi 1965'de Joseph Losey (1909) tarafından filme alınmış, Modesty Blaise'i de Monica Vitti (1933) oynamış.)

Ünlü yazarların ÇR'ye ilgi duydukları, hatta onlar için metin yazdıkları da biliniyor. John Steinbeck (1902-1968) 1952'de yayımlanan bir *Hoş Memo* kitabına yazdığı önsözde bu ÇR'yi büyük bir tutkuyla izlediğini, yaratıcısı Al Capp'i (1909-1979) çağımızın en büyük yazarı olarak gördüğünü söylüyor, hatta onun Nobel'e aday gösterilmesini öneriyor. SSCB'li ozan ve yazar Vladimir Mayakovski de (1893-1930) 1919'da (daha sonra Rus gülmece dergisi *Krokodil*'in kurucularından olan) karikatürcü Mikhail Çeremnik (1890-1962) ile birlikte bir süre propaganda amaçlı ÇR'ler hazırlamış. Türkiye'de de ünlü bir yazarın bu alana katkısı var. Daha sonra Turhan Selçuk tarafından sürdürülen Abdülcanbaz'ın yaratıcısı ve ilk öykülerinin yazarı Aziz Nesin (1915). Rıfat Ilgaz da (1911) anılarında bu dizi için bir öykü hazırlamış olduğunu anlatıyor.

Peki, ÇR yazarlığı diye bir uğraş olduğunu bilir miydiniz? Başta öyküle-

Bir romanın ÇR'y uyarlanması: *80 Günde Devriâlem*. Çizen: Ramon de la Fuente. (Kaynak: J. Verne, *80 Günde Devriâlem*, 1977)

ri yazanla çizimleri hazırlayan aynı kişi olurmuş. Ama zamanla kimi başarılı ÇR'lerin yaratıcıları ilgiyi aynı düzeyde tutacak öyküler bulmakta zorluk çekmeye başlamışlar. Gerçekten hem ilginç bir öykü kurmak, hem de çizimleri zamanında yetiştirmek kolay bir iş değil. Bu da çizerlerin yazarlarla işbirliği yapmasına yol açmış. Pek çok ÇR böyle bir takım çalışmasının ürünü. Türkçe'ye de çevrilmiş olan iki Fransız dizisi *Asteriks* ile *Red Kit*'in çizimleri Albert Uderzo (1927) ve Morris tarafından hazırlanırken, öyküleri de René Goscinny (1926-1977) tarafından yazılıyormuş. Yazarlarla çizerlerin her zaman tam bir uyum içinde çalıştıklarını söylemek zor. Daha önce adını andığımız Burne Hogarth'ın başına gelenler buna bir örnek. Bu çizer *Tarzan*'ı sorunları yalnız kaba güçle çözen biri olarak değil, aklını da kullanan biri olarak görüyor, öyle çizmek istiyormuş. Dizinin yazarları ise, biraz da yayımcılardan gelen baskıyla bunun tersini düşününce anlaşmazlık kaçınılmaz olmuş. Olay Hogarth'ın ÇR alanından çekilmesiyle sonuçlanmış ama onun yarattığı *Tarzan* tipi de akıllarda en çok yer eden *Tarzan* olmuş.

ÇR'ye getirilen yenilikler işin doğası gereği çizerlerden gelmiş çoğu kez. Ama ABD'li bir yazar önemli bir değişmeye yol açarak bu alanda yazarların da söz sahibi olduğunu kanıtlamış. Stan Lee (1922), 1940'ların başında, ÇR'ler yayımlayan bir yayınevinde çalışmaya başlıyor, bir süre sonra da öykü yazarlığına başlıyor. İlk yazdıkları önemsiz, sıradan şeyler. 1960'lı yılların ortasında ülkesindeki ÇR dergileri bir dar boğaza girince o da çıkış yolları üstünde düşünüyor. Böylece ÇR alanındaki en önemli yeniliklerden biri ortaya çıkıyor. Lee'nin yaptığı küçük bir değişiklik aslında. *Süpermen*'le başlayan doğaüstü güçleri olan kahramanlar yaratma geleneğine uyarak yeni kahramanlar yaratırken onlara üstün niteliklerinin yanı sıra herkeste olabilecek zayıf yanlar da ekliyor. Örneğin *Örümcek Adam*'ı günlük yaşantısında kız arkadaşıyla konuşmaktan bile sıkılan utangaç bir üniversiteli olarak tasarlıyor. Üstün yeteneklilere insanca zayıflıklar verilmesi, hatta onların kimi zaman bu özelliklerden zarar görüp rahatsız olmaları düşüncesi öylesine etkili olmuş ki, ÇR'lerin özellikle gençler arasında yeniden tutulmasına, satışların bütün dünyada rekor düzeye çıkmasına, bu tür nitelikleri olan başka kahramanların doğmasına, kısaca ÇR alanında küçük bir devrime yol açmış. Doğal olarak Lee'nin ün ve para kazanmasına, çalıştığı yayınevinde yöneticiliğe yükselmesine de yaramış.

Ama ÇR'nin yazında en yaklaştığı tür masal olsa gerek. Buna efsane, destan hatta mitolojiyi de katarak sınırı daha da genişletebiliriz, ÇR gerek biçim, gerek yapı, gerekse işlev açısından masala o kadar benziyor ki, çağımızda masalın yerini ÇR almıştır denebilir. Her iki türün kahramanları da yaşlanmazlar, ölmezler, evlenip çoluk çocuğa karışmazlar — ya da bunlar bir öyküde olursa bir sonrakinde göz ardı edilebilir. Kahramanlar bir maceradan ötekine atılırlarken başlarına akıldışı, gerçeküstü olaylar gelir. Bunların hepsinden biraz kendi iyi yürekli çabaları, biraz da doğadışı olguların yardımıyla kurtulurlar, sonunda iyi olan, doğru olan kazanır. Her iki türde de doğaüstü güçlerle donatılmış kahramanlar bulunduğu gibi gülmece amacıyla şamaroğlanı rolünü üstlenen "karşı-kahramanlar" da vardır. ÇR'lerde de hayvanlar, bitkiler, cansız varlıklar konuşur, insan kimliğine bürünürler, ama öyküler üç aşağı beş yukarı dünyamıza benzeyen ortamlarda geçer. Her iki türün de düşgücü sınırlarını zorlayarak biraz eğlendirmeye, biraz da küçük dersler vermeye yönelik olması, çoğunlukla çocuklara seslenmelerine karşı büyükler tarafından da ilgiyle izlenmeleri (ayrıca büyükler için masallar olduğu gibi büyükler için ÇR'ler de var), benzerliklerini daha da çoğaltıyor. O nedenle masalların, efsanelerin, destanların, mitoloji öyküleri-

Mitoloji kahramanları ÇR'de: Stan Lee'nin *Thor*'u. Çizen: Jack Kirby. (Kaynak: S. Lee, *Origins of Marvel Comics*, 1974)

nin ÇR biçiminde ele alınmasının yanı sıra ilk yaratılmaları bu türlerden birinde olan kimi kahramanların yeni maceralarla ÇR'de yaşatılması da sık rastlanan bir uygulama. Örneğin Stan Lee ve Jack Kirby'nin 1962'de yarattıkları *Thor*, İskandinav mitolojisindeki gök gürüldemesi tanrısından esinlenmiştir.

Bu noktada biraz durup masalların başka özelliklerine de bakmakta yarar var. Bunlardan biri anonimlik, yani masalların yaratıcıları bilinmiyor. İkinci özellik uzun zaman süreleri içinde oluşmuş olmaları. Üçüncü bir özellik de masalı anlatanın (biraz da dinleyicilerin tepkisine bakarak) onda değişiklikler yapması, başka bir deyişle bir ölçüde masalın oluşumuna katkıda bulunması. Özetlersek, masalların anonim olması demek yalnız yaratıcılarının bilinmemesi demek değil, üretimine uzun zaman süreleri içinde çok sayıda kişinin katıldığı ortak yapıtlar olmaları da demek. İşte ÇR de bu özellikleri taşıyor. O da büyük ölçüde anonim. Yakın zamanlara gelinceye değin yazarları, çizerleri bilinmezdi, ancak son yıllardaki ilgi onların gün ışığına çıkmasına neden oluyor. ÇR'nin tutulması da belli bir zaman istiyor. Kural dışı örnekler sayılmazsa birkaç öyküyle büyük üne kavuşan çok az. Ama yayımlanmalarından sonra belli bir süre geçince bir bakıyorsunuz ki yaşamın ayrılmaz bir parçası oluvermişler. En eski ÇR'lerden biri olan George McManus'un (1884-1954) *Güngörmüşler*'i 1912'den beri yayımlanıyor, üçüncü yazar-çizer kuşağı tarafından sürdürülmekte.

Son olarak ÇR de bir bakıma ortak bir ürün, öyle ki izleyicilerinin üretimine bu denli katıldığı başka hiçbir yaratı alanı yoktur denebilir. Okuyucular düşüncelerini mektupla, telefonla bildirdikleri gibi, o dergi ya da gazeteyi alıp almamakla da tepkilerini günü gününe belirtiyorlar. Yayıncılar bu tepkileri hemen ÇR'cilere iletiyor, onlar da izleyicilerden gelen istekleri göz önüne almak zorunda kalıyorlar. Aradan belli bir süre geçtikten sonra ÇR'ci yarattığı kahramanların üstünde egemen olmayı yitiriyor, öykülerinde onlara her istediğini yaptıramaz oluyor. ÇR tarihi bu çıkmazın neden olduğu dramatik olaylarla dolu. Örneğin Al Capp ÇR'sini *Hoş Memo*'nun Gülpembe ile evlenmekten kaçması üstüne kurmuşken, okuyucuların baskısına dayanamayarak onları evlendirmek zorunda kalmış. Doğal olarak kişisel yaratıcılığı baskı altında tutan bu durum ÇR'cileri pek mutlu etmiyor. Bundan kurtulmak için kimi yollara başvuruyorlar. Bunlardan biri ÇR'ye yeni bir tip katmak, asıl kahramana dokunmadan isteklerini onun aracılığıyla gerçekleştirmek. Okuyucu-yayımcı baskısı nedeniyle yarattığı kahramanı değiştiremediği için başarılı bir ÇR'yi tümüyle bırakan

Ali Asker Barut

YEŞİL KURBAĞA VE AYLI SU

Ay sürünerek ağaçlara
daldan düştü
sular yakamozlandı
yeşil kurbağa ürktü

henüz pusmamıştı ay
bulutların ardına
elledim ıslak derisini
gecenin giz dolu karanlığında
yeşil kurbağanın
güzel ve ürkütücüydü sırtı
aylı su serin.

ÇR'ciler de yok değil. Yani kısacası ÇR de üretimine çok kişinin katkıda bulunduğu ortak bir ürün, anonim bir yapıt.

Konunun en can alıcı noktasına geldik. İster gerçekçi, ister gerçek dışı çizim ya da öykülerle olsun, ÇR çok tutulmasını okuyucuların kendilerini kahramanlarla özdeşleştirmesine borçlu. Büyük bir olasılıkla bunun arkasında bu kahramanların oluşumuna dolaylı da olsa katkıda bulunabilmek yatıyor ve ÇR de, tıpkı bir zamanlar masalda olduğu gibi, uzun zaman süreleri içinde anlatan - izleyen etkileşimi sonucu oluştuğu için belli bir canlılık kazanıyor — sevilirliğini, yaygınlığını, etkili oluşunu da ona bu sağlıyor. Yoksa onların tutulmasının nedeni, şimdiye kadar söylendiği gibi ne kolay okunur olmalarında yatıyor, ne de ucuz heyecanlar yaratarak gerçek sorunlardan kaçış sağlamalarında. 20. yy insanı da kendisiyle özdeşleştirebileceği kahramanlar arıyor, zaman zaman kendini gerçek, güncel sorunlardan uzaklaştıracak öyküler istiyor ve en önemlisi üretimine katılabileceği anlatım türlerine yakınlık duyuyor. Bunları da en iyi biçimde, masala çok benzeyen özellikleriyle, çizgi roman sağlıyor.

Öteki yazın türleriyle ÇR arasında bu tür ilişkiler kurulabilir mi? Örneğin sürekliliği olmayan kimi ÇR'leri kısa öyküyle karşılaştırma olanağı yok mu? Ya da şiir ÇR'yi, ÇR şiiri ne ölçüde etkilemiş olabilir? Bu soruları yanıtlamak onları daha ilerde ayrıntılı bir biçimde ele alacak incelemelere kalıyor artık. Benzer biçimde ÇR'nin müzik gibi, mimarlık gibi burada değinilmeyen sanatlarla da ilişkisi kurulabilir mi? ÇR'de müzik yalnızca nota imleriyle belirtilebiliyor. Müzikte de ÇR'yi anımsatacak biçimlenmeler var mı? Sonra mimarlık açısından, ÇR'nin fiziksel çevre düzenleme sanatlarıyla ilişkilerini irdelemek de ilginç olurdu. Fotoğraf, yazı (kaligrafi) gibi sanatlara da değinmedik. Ama bütün bunları şimdilik yazımızın kapsamı dışında bırakmak zorundayız.

Görülüyor ki ÇR'nin öteki sanatlarla oldukça sıkı (çoğu kez de ilginç) ilişkileri var. Ama henüz bağımsız bir sanat sayılmıyor; o da olur bir gün. □

YENİ DERGİ'DE ŞAİRLER

Memet Fuat

Yeni Dergi'nin Ekim 1964'de çıkan ilk sayısında şöyle deniyor:

"Yeni Dergi, her şeyden önce, başka dillerdeki sanat olaylarını, düşünce tartışmalarını dilimize aktarmak amacını güdecek. Onun için de bu dergide, daha çok, çeviri yazılar okuyacaksınız. Ayrıca, sanatımızın sorunlarına yönelen, tartışma yaratacak nitelikte yazılara da geniş yer vereceğiz. Bu arada, toplu ya da paralel çalışmalar yapılmasını da destekleyerek çeşitli konularda özel sayılar düzenleyeceğiz."

Sonra dergideki yazılar, yazarlar, çevirmenlerden söz ediliyor. Kısa tanıtmalar. Şiire, şairlere hiç değinilmemiş.

Başta yer alan, Bertrand Russell'ın 29 Eylül 1963'de yaptığı, "İki Barış Kurumu" adlı, ünlü televizyon konuşmasının ardından, Oktay Rifat'ın "Elleri Var Özgürlüğün" adlı şiiri geliyor. Dergide şiir olarak bir de Ergin Ertem'in Apollinaire çevirileri var.

İkinci sayının tanıtma yazısında da derginin şairlerle ilişkileri üzerine bir şey söylenmiyor. Ama en başa Edip Cansever'in "Çağrılmayan Yakup"u ile Cemal Süreya'nın "Tristram"ı konmuş.

Üçüncü sayının başında ise Melih Cevdet Anday'ın "Nergis ile Yankı", Sabahattin Kudret Aksal'ın "Kapı", "Eski" adlı şiirleri yer alıyor. Bu sayının tanıtma yazısında ilk olarak şiirden, şairlerden söz edilmekte:

"Şiirden açmışken bir durumu da belirtmek istiyorum: Yeni Dergi daha çok bir 'bilgi verme', 'aydınlanma' dergisi, onun için şiire, öyküye fazla yer ayıramıyor. Şiirlerini özellikle Yeni Dergi'ye verecek olan altı şairin bir yıl içinde yazacaklarını on iki sayımıza yayarak okurlarımıza sunmaya çalışacağız: Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, Edip Cansever, Cemal Süreya, Kemal Özer, Ece Ayhan. Bu bağlanma dışında şiir yayımlayabilmemiz her halde çok güç olacak. Adlarını verdiğimiz altı şairin beşi kitaplarını da De Yayınları arasında çıkaracaklar. Önümüzdeki aylarda Ece Ayhan'ın *Bakışsız Bir Kedi Kara*'sını, Oktay Rifat'ın, Cemal Süreya'nın yeni şiir kitaplarını yayımlayacağız. Yazarlarla yayınevleri, hele dergiler arasında bu çeşit bağlanmalara bizde pek alışılmamıştır. Yadırgayanlar olacak, biliyorum. Oysa dünyanın her yanında yazarlığın meslek haline gelmesi bu gibi anlaşmalarla sağlanmıştır."

Dördüncü sayının başında Oktay Rifat'ın dokuz şiiri birlikte yayımlanmış. Tanıtma yazısında şöyle deniyor:

"Oktay Rifat'ın dokuz şiirini bir arada vermemizi yadırgayanlar çıkabilir. Kitap biçimi dergilerde hep yapılır bu. Alışılmamış olmasının ötesinde, her bakımdan çok daha iyi. Aslında yazı köşelerine sıkıştırılan şiirleri yadırgamak gerekir."

Görüldüğü gibi, Yeni Dergi şiire ağırlık veren bir dergi değil. Bilgi taşımak istiyor, eleştiri, deneme yazılarına çok daha geniş yer ayırıyor. Şair adaylarının saldırısından korunmak çabasında. Ama Türk edebiyatında bu türün öbür türleri kat kat aşan bir gelişmesi olduğu gerçeğini de göz ardı edemiyor. Bir sanat dergisi olarak baş köşesine şairleri oturtuyor. Altı şair şiirlerini yalnız Yeni Dergi'de ya-

yımlayacaklar, kitapları De Yayınları arasında basılacak. Onlara yararı nedir? Yapıtlarının hem özenli, hem de düzenli basılması. Dergi ise bu sevilen şairlerin aracılığıyla okur çekmek istiyor. Yalnızca eleştiri, inceleme yazıları basan bir dergiyi kimse alıp okumaz diye düşünülüyor.

Aslında amaç tek: Dünyadaki sanat olaylarını yansıtmak, seçilmiş inceleme, deneme yazılarını çevirtip yayımlayarak gençleri edebiyatımızın bu en boş alanına yönlendirmek, bilgilenmelerini sağlamak, düşünceye saygıyı, hoşgörüyü yerleştirmek, çağdaş bir eleştiri anlayışına yol açmak. Evet, konumuz *eleştiri*, şiir değil.

Yeni Dergi'nin ilk beş sayısında yalnızca altı ünlü şair var: İkisi Garip akımıyla (Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday), dördü İkinci Yeni akımıyla (Edip Cansever, Cemal Süreya, Kemal Özer, Ece Ayhan) öne çıkmış, önemleri, değerleri belirlenmiş şairler.

Beşinci sayının tanıtma yazısında ise şu duyuruyu görüyoruz:

"Behçet Necatigil de Mart'dan başlayarak bundan böyle bütün şiirlerini Yeni Dergi'ye verecek, şiir kitaplarını De Yayınları arasında bastıracak."

Yeni Dergi'de yazma önerisi Behçet Necatigil'in kendisinden gelmişti. Söylediği zaman inanamamış, takılıyor sanmıştım. Varlık'dan ayrılmaz diye düşünürdüm hep. Böyle bir önerinin yapılamayacağı şairlerden biri de oydu benim gözümde. (Her şaire yapamazdınız böyle bir öneriyi. Örnekse, Fazıl Hüsnü Dağlarca hiçbir dergiye sığmayacak kadar çok yazıyordu, bütün dergilerin baş köşesindeydi; sonra Türk Dili'nden ayrılmazdı. Attilâ İlhan yönlendiremeyeceği, yönetimine katılmadığı bir dergiye kesinlikle bağlanmazdı. Turgut Uyar hep uzaklarda bir yerdeydi, ayrıca dergici dostları vardı.)

Behçet Necatigil'le Yeni Dergi'de yazan şairlerin sayısı yediye yükselmişti. İki sayı sonra Ülkü Tamer'le bu sayı sekiz oldu. Yedinci sayının tanıtma yazısında şöyle deniyor:

"Ülkü Tamer'in şiirlerini artık yalnız Yeni Dergi'de okuyacaksınız, *Virgülün Başından Geçenler* de nisan başlarında yayınlarımız arasında çıkacak."

Dokuzuncu sayıda Necati Cumalı'nın ünlü "Kısmeti Kapalı Gençlik" şiiri yayımlanmış, ama tanıtma yazısında herhangi bir açıklama yok. Anlaşılan, Necati Cumalı'ya derginin ilkeleri işlememiş...

Onuncu sayının başında ise Nâzım Hikmet'in şiirleri var. Tanıtma yazısında şöyle deniyor:

"Bir politika dergisinin, Yön'ün öncülüğüyle başlayan, Nâzım Hikmet'in şiirlerini Türkiye'de yayımlamak özlemi hızla gelişiyor. Acele düzenlenen kitapların nasıl bir yol çizeceği, yanlışlardan, eksikliklerden nasıl arınacağı belli değil. Yeni Dergi bu işe bir sanat dergisinin titizliğiyle yönelecek: Zaman zaman Nâzım Hikmet'in şiirlerini yanlışsız olarak yayımlayacağız; kendi daktilosundan çıktığı gibi, tıpatıp kendi istediği biçimde."

Böylece Yeni Dergi'de şiirleri yayımlanan şairlerin sayısı dokuza yükseliyor.

Sekiz ay sonra, on sekizinci sayıda ise İlhan Berk ile Can Yücel'in şiirlerini görüyoruz. Tanıtma yazısındaki açıklama şöyle:

"Elinizdeki sayının hemen göze çarpan bir özelliği de iki ünlü şairin, İlhan Berk ile Can Yücel'in şiirlerini getirmesi. Bundan böyle İlhan Berk'in bütün şiirlerini, Can Yücel'in de politika dergilerine yazdıklarının dışında kalan şiirlerini yalnız Yeni Dergi'de okuyacaksınız."

Gene aynı tanıtma yazısının sonunda şöyle bir duyuru yapılıyor:

"Yeni Dergi'nin önümüzdeki sayılarında, yeni yetişmekte olan şairlerin başka dergilerde yayımladıkları şiirlerden seçmeler bulacaksınız. Seçme işini dergimize yazmakta olan ünlü şairler yapacak."

On dokuzuncu sayıda (Nisan 1966) "Cemal Süreya'nın Seçtikleri" başlığı

altında, şu şiirler yayımlanıyor:

İsmet Özel, "Çağdaş Bir Ürperti", (Şiir Sanatı, Şubat 1966)

Cahit Zarifoğlu, "Kutsal Mavi Çocuk Şiiri", (Soyut, Aralık 1965)

Güven Turan, "Gün Dönümünde Sevilen Bir Kadına Balad", (Devinim LX, Ocak 1966)

Süreyya Kanıpak (Berfe), "Yangınlar Ölülere Benzer", (Şiir Sanatı, Ocak 1966)

Refik Durbaş, "Tijen", (Soyut, Ocak 1966)

Egemen Berköz, "Beyaza Kaçan", (Devinim LX, Ocak 1966)

Sıddık Elbistan, "Bir Pancur Aç", (Hisar, Mart 1966)

Yirmi ikinci sayıda (Temmuz 1966) "Behçet Necatigil'in Seçtikleri" başlığı altında şu şiirler yayımlanıyor:

Ataol Behramoğlu, "Kör Bir", (Şiir Sanatı, Nisan-Mayıs 1966)

Egemen Berköz, "Sığınak", (Soyut, Mart 1966)

Eray Canberk, "Boş", (Soyut, Mart 1966)

Refik Durbaş, "Kimse", (Soyut, Mart 1966)

Güven Turan, "Tüy", (Şiir Sanatı, Mart 1966)

Doğan Şadıllıoğlu, "Şiir", (Yeni Ocak, Mart 1966)

Cahit Zarifoğlu, "Toprak", (Diriliş, Mayıs-Haziran 1966)

Yirmi beşinci sayıda (Ekim 1966) "Edip Cansever'in Seçtikleri" başlığı altında şu şiirler yayımlanıyor:

İsmet Özel, "Kan Kalesi", (Papirüs, Temmuz 1966); "Partizan", (Şiir Sanatı, Nisan-Mayıs 1966)

Cahit Zarifoğlu, "Ağartı", (Papirüs, Ağustos 1966)

Refik Durbaş, "Bezirgân", (Papirüs, Ağustos 1966)

Bu seçmelerin yer aldığı yirmi beşinci sayının tanıtma yazısında ise şöyle denmekte:

" 'Edip Cansever'in Seçtikleri', ne yazık ki, Yeni Dergi'de yazan şairlerin genç şairlerden yapmakta oldukları seçmelerin sonuncusudur. Bazı çevrelerde söylenen sözler kulağıma geldikçe, üzülüyor, ama pek üstünde durmuyordum. Soyut dergisinin son sayısında çıkan, açıkça bildirilmese de, doğrudan doğruya Yeni Dergi'ye yönelen duyurudan sonra, bu sözlerin asılsız dedikodular olmadığını anladım. Genç şairlerden seçmeler yayımlamak düşüncesini bana Ülkü Tamer vermişti. Çeşitli yönlerden bu düşünceyi çok beğenmiştim. Bir kere, gençlerin Yeni Dergi'de şiir yayımlamak istediklerini biliyordum, ona bir çözümdü. Sonra, eski kuşak şairlerinin kendilerine ilgi duymadıkları, yazdıklarını okumadıkları sanısında olan kimi gençlerle eskiler arasında bir yakınlaşmaya yardımcı olunurdu, belki. Hiç değilse, ünlü şairlerin yeni yetişenleri nasıl yakından izledikleri ortaya çıkardı. Sonra da, Yeni Dergi görece çok satılan bir dergiydi, gençlerin birkaç yüz satılan dergiler çevresinden ötelere ulaşmalarını sağlayabilirdi. Bunlardı düşündüklerim. Oysa bambaşka yorumlar yapıldı. Amatör dergiciliği baltaladığımdan girişip — çok sevdiğim, yakınım saydığım kimseleri de yanlış düşüncelere sürükleyen konuşmalarda — telif ücretini seçmeyi yapanın mı, yoksa seçilenlerin mi alması gerektiğinin 'hukuki' tartışmalarına kadar uzattılar işi. Bu davranışların öncüleri, bilinen birkaç kişi de olsa, Soyut'un duyurusu orada yazan bütün genç kuşak şairleri adına yapılmış bir duyuru. Demek ki onlar benim gibi düşünmüyor, yapılan seçmelerin kendilerine yararlı olacağına inanmıyorlar."

Otuz dokuzuncu sayıdaki (Aralık 1967) tanıtma yazısının sonu ise şöyle:

"Yeni Dergi'nin şairlerle yaptığı anlaşmaların son günlerde çok çirkin saldırılara uğradığını görüyoruz. Gelecek sayımızda bu konuyu ele alacağız."

Kırkıncı sayıda şu yazı çıkıyor:

Hüseyin Ferhad

AL, ZİFİR GECELERİMİ KİRLET...

Ve adını anarak başlarım yürümeye,
tek başıma, düşünmeden niçin yaratıldığımı.
Ey göksel otağ! beni al içeri, sev
kabul et göğsümden çıkarıp sana sunduğum armağanımı;
rüzgârın tül perdesine işlenen tek odalı ev
yüreğim: hazırım kapısını kilitlemeye.
Ey yalnızlıklar ormanı, ey eski tapınak
kapında kul olmak tinsel bir ödev
eşiğine yüz sürmek bir buyruk benim için.
Ey doğacak günün yarına gebe akşamı,
sana geldim bedenimi çarmıhlarına germeye
sana geldim gene geri çevrilmeye,
yolgöstericim, uçurumlarımı dolduran sis ey:
töreler neyse sorgusuz uyacağım elbet
koşulsuz cellada uzatacağım başımı!
Ey ilkgençliğimin ışık sızıntısı Mavi Yıldız
tenine dola beni aklın ibrişim kendiriyle,
kabul et ocağına düşen giz arkadaşlığımı;
böyle boynu bükük koma beni böyle umarsız;
sen yazmadıysan karala alınyazımı
sen değilsen yaşamımın anlamı olan tek şey.
— Umutsun biliyorum, turunç gözlü şafak.
— Umutsun biliyorum, sesine alnımı dayadığım ney
itici güçsün yürütecek tekerleği kırık kağnımı;
ocağına düştüm yolarkadaşlığımı kabul et:
bunlu bir cıvıltıdan başka bir şeyi kaldı mı
adanmış topraklara savrulan sevgimizin?
Ey tenimi alazlarına attığım kutlu sunak,
günlerimi güneşli kıl, iklimlerimi serin,
al, zifir gecelerimi kirlet. Ey...

Teşekkürler sana benimle aynı çağda yaşadığın için
teşekkürler sana biçim veren maddeye.

ŞİİRE SAYGI

Yeni Dergi'nin belli şairlerden şiir yayımlaması üzerine ileri geri söylenenlerin ardı kesilmedi dört yıldır. "Takımcılık" diye bir söz de edilmekte bu arada. *Takım*, yani *kadro* kötü bir şey değil bir dergi için. Hele bu kadro bir düşüncenin, bir sanat anlayışının çevresinde toplanmışsa *çok iyi bir şey*. Ama Yeni Dergi bir kadro dergisi olarak düşünülmedi — daha baştan. Değişik bir amacı var: Genel bir amaç, ayrıca da yan amaçlar...

Bu genel amacın, yan amaçların neler olduğuna geçmeden, Yeni Dergi'nin neden bir kadro dergisi olarak düşünülmediğine değinmek isterim.

İki çeşit kadro dergisi olabilir: *Biri*, günlük olayları izleyen, politikayla içli dışlı, eylemci sanat dergisi — ki haftalık gazete biçiminde çıkarılmalı, röportajlar, haberler, resimlerle biraz yüzeyde kalmalı, kolay okunmalı, kavgacı, atılgan ama yolunu çok iyi bilen bir kadroya dayanmalıdır. *İkincisi*, olaylara daha uzaktan bakan, günlük politikaya değil, büyük politikaya yönelen, değerlendirici sanat dergisi — ki ayda bir, kitap biçiminde çıkarılmalı, incelemeler, uzun yorumlar, değerlendirmelerle derinleşmeli, bir dünya görüşü adına konuşabilecek yetkide, her bakımdan güven veren bir kadroya dayanmalıdır.

Yeni Dergi'yi yayımlamaya başlarken birinci türden bir dergi çıkarabilecek genişlikte bir "gazete kadrosu"nu ayakta tutacak bir satışı düşünemezdim. İkinci türden bir dergiyi çıkaracak kadro ise Türkiye'de *hiç* bir araya gelmedi sanırım. Ayrıca, içinde yaşadığımız düzenin, insanı "bireyciliğe" iten gücünü en açıkça sanat alanında gördüğüm için, *birlikte* çalışmalara, *özgecil* davranışlara yalnızca bir özlemle bakmak gerektiğini çok iyi biliyordum.

Böylece Yeni Dergi'nin genel amacı *"kulaktan dolma"* bilgilere bir karşı çıkış çabası olarak belirdi. Bir kadroya dayanmayan, sırasında bir tek kişinin bile yüklenebileceği bir dergi türüne yönelindi. Bu kaygıya, "belli bir düzeyin altına düşmemek kaygısı" da eklenince, ister istemez, çeviriler öne alındı. Yani daha başlarken kadrosuzluk, *takımsızlık* kabullenilmişti — giderilemeyecek bir eksiklik olarak...

Derginin birçok yan amaçları da vardı, ortaya vurulmadan, ama bilinçle yürütülen yan çabalar. Gelişigüzel sıralayalım birkaçını: Yazıları değer vererek yayımlamak, yanlışsız, oraya buraya, boş kalmış yerlere sıkıştırmadan; eleştiri, deneme, kitap tanıtma yazıları yazan gençleri yüreklendirmek; çağdaş eleştiri anlayışlarını yansıtmak; toplumsalcı eleştirinin değişiklik denebilecek gelişmelerini örneklerle, üstüne basa basa belirtmek; öyküde, romanda, Joyce, Faulkner gibi öldürücü etkilerden Batılı genç kuşak yazarlarının nasıl korunduklarını göstermek; toplumsalcılığı sömürerek öne çıkmak isteyen *kötü* sanatçılara direnmek; vb... Bir de işte şiir:Türk edebiyatında şiirin öbür türleri kat kat aşan bir gelişmesi var.Onun için de şiir desteklenecek, yüreklendirilecek bir tür değil — eleştiri gibi. Yeni Dergi'de şiiri en iyi biçimde sunmaktan başka bir kaygım olamazdı. Nelerden yakınıyordu şairler? Kitap bastırmakta güçlük çekiyorlardı, dergilerde şiirlerinin yazı köşelerine sıkıştırılmasından, dizgi yanlışlarından yakınıyorlardı. Bir yol olsun diye, başka dergiler de, yayınevleri de *belki* böyle yaparlar diye, dokuz ünlü şairden yalnız Yeni Dergi'de yazmalarını istedim. Kitapları da yalnız De Yayınları'nda basılacaktı. Şiirler yanlışsız çıkacak, kitaplar özenle yayımlanacak, okurlar sevdikleri şairleri belli bir dergide izleyebileceklerdi...

Bu tutumun yanlış olduğunu sanmıyorum. Dost, Yeditepe, Varlık gibi öbür yayınevi dergileri de bu yola girseydiler, aşağı yukarı bütün iyi şairlerin "kitap yayımlama" sorunu çözülmüş olurdu. Okurlar da kimi nerde bulacaklarını bilirlerdi.

Yeni Dergi'de yazan şairler bir gözden geçirilirse ortada *takımcılık* diye bir şey olamayacağı hemen görülür. Bu şairler arasında birbirlerinin şiirlerinden hiç hoşlanmayanlar da var. Öyleyse, niye öbür dergilere değil de, Yeni Dergi'ye böylesine yükleniliyor! Bir dergi *olumlu* bir adım atmış; öbür dergileri de ona uymaya zorlamak gerekmez mi — daha akıllıca olmaz mı?

Yeni Dergi'nin kusuru belki de bu şairlerin dışında kimsenin şiirini basmaması, *basamamasıdır*. Her ay üç şairden şiir konsa, dokuz şair olduğuna göre, üç ayda bir sıra gelir, yani bu sayıyı çoğaltmak, ya da araya *anlaşmasız* şairlerden de şiir koymak olanaksız. Ayrıca, bir amaç güdüldüğüne göre, bu ikincisi doğru da değil.

Şairlerin dışında, bütün yazarlar için, keşke böyle anlaşmalar yapılabilse:

Örnekse geçen ay Türk Dili, Yeni Ufuklar, Yeni Dergi — üçü birden, birbirinden habersiz — birer Nermi Uygur denemesiyle çıkageldiler... Ne okurlara iyi oldu, ne de yazara...

Bütün sanatçıların anlaşmalarla bağlandıkları dergileri, yayınevleri olacağı günleri özlemeliyiz, oysa tersine bu yolda atılan adımlar yeriliyor.

(Yeni Dergi, Ocak 1968)

Yeni Dergi elli ikinci sayıya kadar başlangıçtaki amaçlarını, yayın anlayışını değiştirmeden sürdürüyor.

Kırk dokuzuncu sayının tanıtma yazısında şöyle bir söz edilmiş:

"Yeni Dergi'nin gelecek sayılarında bazı yeniliklerle karşılaşacaksınız. Ocaktan sonra ise dergimizin sayfaları artacak, yerli konulara daha çok yer verilecek."

Elli birinci sayının (Aralık 1968) sonunda ise "Yeni Dergi'nin Yeni Düzeni Üstüne" başlıklı bir yazı var. Bu yazının şiirle ilgili bölümünde şunlar söyleniyor:

"Yeni Dergi'nin belli şairlerin şiirlerini basması, gençlere sayfalarında yer vermediği gibi yanlış bir kanının oldukça yayılmasına yol açmıştı. Şiir alanında gençlerin, yeni yetişenlerin desteklenmemiş olduğu doğrudur. Ama eleştiri alanında, çeviri alanında böyle bir şeyin sözü bile edilemez. Yeni Dergi pek çok gencin ilk çevirilerini, ilk yazılarını yayımladıkları bir dergi olmuş, sayfalarını gençlere hep açık tutmuştur.

"Ocak sayımızdan başlayarak dergide 'Gençlerle' başlığı altında bir bölüm açılacaktır. Gençler, yeni başlayanlar, şiirlerini, öykülerini, denemelerini, eleştirilerini Yeni Dergi'ye gönderirlerse bu bölümde kendilerine cevap verilecek, yapıtlarının eleştirisi yapılacak, beğenilenler yayımlanacaktır.

"Bu arada yapıtlarını gönderenlerin adları açıklanmadan cevap verileceğini, yıllar sonra bu gibi başlangıç yazışmalarını kullanıp adam kötüleyenlere karşı bugünün genç, geleceğin belki de ünlü yazarlarının korunacağını da bildirmek isteriz."

Yeni Dergi'nin yeni düzeniyle çıkan elli ikinci sayıda İsmet Özel'in şiirlerini görüyoruz. Tanıtma yazısındaki açıklama şöyle:

"Şiirler bölümümüzde genç kuşağın çok sevilen bir şairinin, İsmet Özel'in şiirlerini bulacaksınız. İsmet Özel bundan böyle Yeni Dergi'de yazacak. Yalnız İsmet Özel değil, genç kuşağın iki ünlü şairi daha, Ataol Behramoğlu ile Egemen Berköz de bundan böyle şiirlerini Yeni Dergi'de yayımlayacaklar."

Elli altıncı sayıda "Gençlerle" bölümü ilk şairini çıkarıyor. Dokuz sayfa tutan üç şiiriyle Ahmet Ada'ya dergide geniş bir yer veriliyor. Tanıtma yazısında ise şöyle denmekte:

"Nâzım Hikmet'in, daha çok da Ahmed Arif'in izlerini taşıyan genç şair Ahmet Ada bu sayıdaki şiirlerini 'Gençlerle' bölümümüze göndermişti."

Elli dokuzuncu sayıda Turgut Uyar'ın şiirleri yer alıyor. Tanıtma yazısında şu açıklama yapılmış:

"Bu sayımızda Turgut Uyar'ın iki şiiri ile bir yazısını bulacaksınız. Kaç yıldır, arkadaşı olan dergicileri kırmamak için, kendisine yaptığımız teklifleri geri çeviren Turgut Uyar, bundan böyle şiirlerini yalnız Yeni Dergi'de yayımlayacak, şiir kitapları De Yayınları arasında basılacak."

Yetmiş birinci sayıda daha önce hiç şiir yayımlamamış bir şair, Hasan Emre, on sayfa tutan altı şiiriyle tanıtılıyor:

"1942'de Antalya'da doğdu. Bir kol işçisinin oğludur. Şimdi Kırklareli'nde oturuyor."

Yetmiş üçüncü sayıda Rıfat Ilgaz'ın şiirleri yayımlanıyor, ama tanıtma yazısında bir bağlanmadan söz edilmiyor.

Yetmiş beşinci sayıda Atılay Arsan adında yeni bir şairin iki şiiri yer alıyor. Tanıtma yazısında şöyle denmiş:

"Bu sayımızda okurlarımıza yeni bir şair tanıtıyoruz. Şiirlerini İzmir'den gönderen Atılay Arsan makine yüksek mühendisiymiş. Yıllar önce Pazar Postası'nda da iki şiiri yayımlanmış. Şiirlerini 'Yabancılaşmış birinin tepkileri' diye nitelendiriyor."

Yetmiş sekizinci sayıda gene yeni bir şairin, Mustafa Irgat'ın bir şiiri yayımlanıyor.

Yetmiş dokuzuncu sayıda Ahmet Oktay'ın şiirlerini görüyoruz. Bu kez de bir bağlanmadan söz edilmiyor tanıtma yazısında.

Yeni Dergi artık şiir alanında da açık bir dergi. Şairlerinden bazıları (Oktay Rifat, Turgut Uyar) kitaplarını Bilgi Yayınevi'ne vermekteler.

Seksen birinci sayıda, "Genç kuşağın önde gelen şairlerinden biri" olarak tanıtılan Refik Durbaş'ın şiirleri yayımlanıyor.

Giderek, daha başka şairler de şiir vermeye başlıyorlar Yeni Dergi'ye:

Seksen altıncı sayıda Şükran Kurdakul; seksen yedide genç bir şair: İzzet Yasar; doksanda Mehmed Kemal; doksan yedide Mehmet Başaran; doksan sekizde Ömer Faruk Toprak; yüz ikide yeni bir ad: Gökalp Erturan; yüz sekizde Metin Eloğlu; yüz dokuzda başka bir genç şair: Erol Çankaya; yüz onda iki genç şair birden: Erdal Alova, Ali Rıza Ertan; yüz on birde Ercüment Uçarı ile bir genç şair daha: Barış Pirhasan; yüz on ikide Necati Cumalı, Güven Turan, gene bir genç şair: Veysel Çolak; yüz on dörtte Süreyya Berfe; yüz on altıda Özkan Mert; yüz yirmide Fahri Erdinç, gene yeni bir ad: Kemalettin Kaya; yüz yirmi birde Nahit Ulvi Akgün...

Bu geniş dökümdeki adlardan Yeni Dergi'de uzun süre yazmış olanları ayırıp sıralarsak şöyle bir liste çıkar ortaya:

Nâzım Hikmet, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, Behçet Necatigil, İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Kemal Özer, Ülkü Tamer, Egemen Berköz, Ataol Behramoğlu, İsmet Özel.

Yeni Dergi'nin sayfalarını yeni yetişen şairlere açtıktan sonra okurlarına tanıttığı gençlerden bugün yazmayı sürdürenleri sıralamanın da ilginç olacağını sanıyorum:

Ahmet Ada, Mustafa Irgat, İzzet Yasar, Erol Çankaya, Erdal Alova, Ali Rıza Ertan, Barış Pirhasan, Veysel Çolak...

"Konumuz eleştiri, şiir değil," diyen bir dergi için gerçekten şaşırtıcı, onur veren bir görünüm bu. Böyle bir görünümü "üşüşmek" gibi sözcüklerle değerlendirmeye kalkmak, İkinci Yeni akımı çerçevesine sokmaya çabalamak, gerçekleri çarpıtmaktan başka bir şey değildir.

JANSSEN VE BİZ

Wolfgang Hildesheimer

Kesin ve göstermeye yönelik somut bir sanat Janssen'inki.[1] Ancak bu onun ne gelenekçi, ne de gelenekleri parçalayan bir ressam olduğu anlamına gelmez. Onu daha çok, resimlerini sadece mevcut şeylerin somut parçalarından yararlanarak oluşturan ve bunu yaparken kendi bireysel tarzının yanı sıra sanatsal kişiliğinin farklılığını da yansıtan, sanatının en egemen öğesini, o kendine özgü sürekli tedirginliğini ortaya koyan, benzeri pek bulunmayan bir sanatçı diye tanımlamak olasıdır. Eksiksiz her yapıtındaki tedirginliğe izleyiciyi de katılmaya zorlar. Bu tedirginlik, sadece görünüşteki bir karmaşanın dizginlenmesidir sözde, ama aslında altında egemen bir iç-düzen saklı yatar. Böylece Janssen sanatıyla — açıkçası — sarsar bizi. Doğrudan çok şey söyleyen bir bildiridir sanatı. Çizgileri, yaşadığı çağa — bugüne — egemen olduğunu yansıtır. Yarattığı her şeyde hep kendini belgelemiştir, bilinçle. Günlük yaşamının akışı içinde gelenleri, bunların doğurduğu tepkileri yakalayıp çizer; bunu yaparken de çalışmalarında — çoğunlukla kendiportreleridir bunlar — konu olarak sık sık kendine ve biz izleyicilere bakmayı da hiç boşlamaz. Böylece bizlere, bir insan düşmanının kuşkucu tavrını elden bırakmadan da olsa, kendi yaşamına katılma iznini tanır. Çoğu zaman bu bakışta "Bu izni elde etmeyi başaran da kim?" gibisinden bir soru da okunmaz değil. Aslına bakarsanız bir sırla örülüdür resimleri; çözümü, Janssen'in izleyiciye sundukları-nın içinde bulunmayan, ancak onun yaşamına "sızma" iznini koparanların (ben onlardan değilim) bilebildiği bir sırla. Resimlerin kenarına yazılmış ithaflar, birbiriyle bağlantılı tümceler ya da tümce parçacıkları, o anda akla gelip çiziktiriverilmiş mesajlar Janssen'in günlerinin, saatlerinin belgeleridir. Çoğu zar zor okunabilir, ama kompozisyonun dengesini bozmadan çıkarıp atmak olası değil onları, öylesine sağlam yerleştirilmişlerdir resmin içine. Aynı zamanda Janssen'in kendine duyduğu hayranlığın da belirtisidirler, yabancılar anlasın diye düşünülmemişlerdir, zaten gerek de yoktur buna. Ona esin verenlerin, özellikle karşı cinsten olanların adları ya da adlarının baş harfleri de eksik değildir. Daha neler neler yoktur: Tarihler, haberler, aşk sözcükleri, yakınlara mektuplar, çalışma notları, anlık durumları belirten başka belgeler. Belirli bir "ithaf tutkusu"ndan kaynaklanan bütün bu hitap biçimlerinin, eşi pek sık görülmeyen bir dürtü yerine geçtiği açıktır. Ölçüsü daha az tutulsa izleyende belki de kızgınlık uyandıracak şeyler, böylece bir olay haline gelir onun resminde. Bu "yaşam işaretleri"nin birer gösterge niteliğinde olması da resimlerin anlatım gücünü artırır. Nitekim ben şunu fark ettim: Onun kendiportreleri bu tür sözlerle bilgiler olmasa içtenliklerinden çok şey kaybeder benim gözümde; oysa söz konusu notlarda doğrudan beni ilgilendiren hiçbir şey de yok.

Janssen'in yaratısında çok önemli yeri olan bir şey de başka resimleri örnek alarak çizmektir. Bunları kendisi neredeyse cilveli bir deyişle "kopyalar" diye tanımlar. Bu deyimi en geniş anlamıyla alsak ve "kopyacı"ya kendi kişisel üslubunu kullanma özgürlüğünü tanısak bile, onun "kopyaları" daha başka şeylerdir, ne tıpkı-çizimlerdir, ne de içlerinde Janssen'in kaleminin özgünlüğünü taşımayan tek

bir yaprak vardır. Janssen'in düşgücü çoğu zaman ancak bir "orijinal"in görüntüsü önünde harekete geçer ve o, orijinali yapana sanki, "Senin yaptığını ben daha iyi yaparım,"der gibidir. Janssen'de "düzeltme" isteğini doğuran şey, "kopya"sını yaptığı — çoğu zaman ikinci sınıf — ustaların üslubu değil, resimdeki nesnelerin kendisidir. Onun "koplalar"ıyla orijinalleri arasındaki ilişkiler de resimden resime değişir; bazen sürekli, bazense atlamalar yaparak ortaya çıkan, yadırgatmaya yönelik, ilişki çeşitlemeleridir bunlar, her seferki bir sonrakini doğurur: Cesaretten küstahlığa, uyarmaktan düşündürmeye doğru dönüşür giderek. Resimlerinin her biri başka türlü biçimlendirilmiş bir anlatım kaygısından kaynaklanır ama hepsi de hiç tartışmasız "Janssen-işi"dir, orijinalin yetkinliğine bile kendi damgasını vuran Jannsen'in işi. Onun anlatım tutkusunun sınırsızlığını şu sözlerinde görmek olasıdır: "Başkasının da olsalar, o anlık duruma, görüntüye en iyi uyan şeyleri kullanmaktan çekinmem — İşin aslı bu! Üstelik melodi yabancı da olsa, söyleyen benim sesim."

Oysa izleyici nerdeyse son derece yabancı bir sesin hep aynı melodiyi, Janssen'in o bitmez tükenmez teması olan "ben"in çeşitlemelerini söylediğini duyar. Janssen notlarında bu "kopyalar" üstüne şöyle yazıyor: "Dürüstçe yapılmış örneklerden kendime destek aramaktan çekinmem. Ama içine girip mal yürüttüğüm dükkânı da saklamam." "Yürütmek" sözcüğünü o kadar ciddiye almayalım biz, daha çok "destek" sözcüğüne bakalım. Janssen başkalarının "dürüstçe yapılmış örnekler"ini kullanırken amacı önce kendisi konusunda bir kuşku uyandırmak, sonra da zafer dolu bir yanıtla dürüstlüğünü ortaya çarpmaktır. Öylesine ustadır ki, "kopya" ettiği orijinali nitelik üstünlüğü bakımından hemen her zaman geride bırakır. En çok şu "modellerden çekilmemiş kopyalar"da izlenen bu nitelik üstünlüğü, sadece kopyaların içerdiği çelişkili özden ya da izleyicinin ancak kendi kafasında canlandırmak zorunda olduğu düşsel bir orijinale tıpı tıpına benzemesinden değil — çünkü bu konuda tema değildir esas olan, tarzdır — aynı zamanda Janssen'in hem sürekli bir öğrenme süreci içinde bulunduğunun, hem de özenle seçtiği örnekleri durmadan incelediğinin — ki bu eski ustalara ve üsluplara beslenen bir saygı demektir — belli olmasından da kaynaklanır.

Bütün bunlar bir yana, Janssen'in en ağır basan teması kendisidir. Kendi "ben"inden başka ne çizer, karalar, tasarlar, boyar ya da düzenlerse düzenlesin, aslında hepsi onun "ben"inin bu nesnelere yansımasıdır, kendine özgü yaşam felsefesidir: *Pingo, ergo sum (Resim yapıyorum, öyleyse varım).* Bu yaşam felsefesi, görsel açıdan, onun resimlerinin belge niteliği taşımasıyla da örtüşür: *Sum, ergo pingo (Varım, öyleyse resim yapıyorum).* İzleyici de bu belgeleme işinden payını alır, bütün kıpırdanışları da heyecanları da, bütün deneyimleri de tehlikeleri de, biten bütün işleri de ön-tasarımları da Janssen'le birlikte yaşar. El sürmediği temalara bakarak da onun nelere boş verdiğini çıkartabilir: Kolektif bir tüketime yöneliş ve kültür ticareti.

Janssen'in kendi-portresini bu kadar çok yapması karşısında, "geçmişte ya da bugün başka hangi sanatçı böylesine çok 'kendini' ileri sürer de izleyici buna katlanır?" diye insan soruyor kendine. Başka kim böylesine gerilim dolu bir katılımı sağlayabilir izleyicide, başka kim böylesine tinsel bir algılama gücünü sürekli gündemde tutabilir? Janssen'le — kendi bundan memnun değil ama — istese de istemese de göze çarpacak kadar ortak özellikleri olan bir tek Rembrandt var. Ancak bu, Rembrandt'ın da kendi kendisini konu edinmekten usanmamasındanileri gelmiyor sadece. Benzerliğin asıl nedeni, onun da hep kendisi konusunda kuşku uyandırmasından, fiziksel dengesinin tam sayılabileceği zamanların azlığından, çoğunlukla heyecan içinde bulunmasından, — kendine iftiraya kadar vardırmasa bile — neredeyse öfkeyle kendini yadsımasından ve dış görünümünün bile "kaçık-

Sanatçının Kendi Portresi, 26.12.1979, 47.4 × 33.4 cm — Horst Janssen

ça" olmasından kaynaklanıyor. Rembrandt güldüğünde ürküntü verir, şeytansı olur. Janssen'inse yüzü gülmez, hiç olmazsa kendi-portrelerinde. Ama o da buna karşılık, kendi yarattığı çarpuk çurpuk figürlerinin ürkünçlüğü oranında ürkünçleşir. Korku, keder, varoluşun yeni yeni uçurumlarını fark etme, Janssen'in temel temaları arasındadır. Bu temalarla kendi kendini izler, onlar da Janssen'in peşini bırakmazlar. Bu nedenle resimlerinin her ayrıntısında hem kendi kendine, hem dostlarına bazı göstergeler ileten tehlikeli bir varoluş gözlenir. Anlık durumlar ve duyarlılıklar ortaya çıkar, acı verici yoğunlukta ve keskin doğrulukta haberlerdir bunlar, öz-heyecanlarına karşı içinde beslediği kuşkucu bir dikkatliliğin delilleridir. Uzak yakın çevresine ya da kendine bakarak mı gereksindiği konu alanını

Bettina, 1973, 22.5 × 36.5 cm — Horst Janssen

sağlar, yoksa her keresinde elinin altında hangi alan varsa onunla mı yetinir, onu mu kullanır, bunu saptamak olanaksız. Ama öyle ya da böyle: Sırf resme konu olsun diye düşünülmüş yapay yaşantıların dışında kalan gerçek yaşantılar yaratıcı bir işleme dönüşür onun elinde, öyle ki, gerçekle resim kaynaşır, tek bir bütün oluşturur — Janssen hep çizer. Gerçekten bitmiş bir yapıtını görmek pek olası değildir. Janssen kendinin olanı söylemek ya da haykırmak, yazmak ya da bağırmak ya da — çiçekli natürmortlarında yaptığı gibi — susmak için "bitmiş"liğin yetkinliğine gerek duymaz. Bu yüzden de karalanmış kâğıtlara, yapıştırılmış kâğıt parçalarına ya da resim yüzeyi olmak için hiç de uygun olmayan başka şeylere çizmekten kaçınmaz desenlerini, yazdığı mektupların kenarlarına çiziktirdikleri de az değildir. Üstelik değme yazara taş çıkartacak şeylerdir bu mektuplar.

Söylediklerimizi yineliyelim: Kendi kendisini böylesine sık ve ayrıntılarıyla konu edinen, kötü bir sanatçı olsa, ne kadar sıkıcı, hatta bıktırıcı olur yaptıkları, bir düşünün! Oysa Janssen'in davranışının kendini beğenmekle en küçük ilgisi yoktur, yüzünde yengi kazanmış birinin anlatımı bulunmaz hiç, sayısı üçü beşi geçmeyen arkadaşlarından kendi heyecanlı varlığına katılmalarını bekleyen bir yenilmişin yüzüdür onunkisi ve bu katılımı da izleyiciyi sarsarak belli eder. Bugünün sanatında izleyiciyi böylesine sarsabilen — başka araçlarla, örneğin biçim bozmayla da olsa — bir Bacon vardır, bir Brodwolf,[2] bir de bir iki başka kişi daha belki. Janssen insan ilişkilerini tümüyle gözardı etmese bile, sanatını onların üstünde tutar; bunu istediği için değil, içindeki şey onu buna zorladığı için: Saplantılı bir dahinin tipik davranışıdır bu.

Toplum davranışı çözümleyicileri ve olaylara şematik bakanlar bu söylediklerime burun kıvıracaklardır. Gene de, her türlü abartının karşısında olanlar unutmasınlar ki, eşsiz dehaların seyrek ortaya çıkması, olasılıklar yasasına daha çok uymaktadır bence. Bu sav, figüratif sanattan yana olmaktan çok, Janssen'i çağımızda sık sık rastlanmayan bir sanatçı saymaktan kaynaklanmaktadır.

Türkçeleştiren: Hasan Kuruyazıcı

(1) Horst Janssen 14 Kasım 1929'da Hamburg'da doğmuştur. Resimleri Almanya dışında birçok ülkede sergilenmiştir.

(2) İngiliz ressamı Françis Bacon (1909) ve Alman ressamı Jürgen Brodwolf (1932).

SİNEMA GÜNCESİ

Yavuzer Çetinkaya

Sinema Günleri, bir yıl boyunca sinemadan uzak kalmış sinamaseverleri gene salonlara toplayacak. Gönlümüz her ne denli sinema salonlarının, yıl boyu, sinemaseverlerle dolup taşmasını istiyorsa da, bu kadar ilgi için bile sevinçliyiz. Olağan gösterime girmiş, ama bu yıl "Altın Lale" yarışmasında ülkemizi temsil edecek olan *Kuyucaklı Yusuf* filminden söz ederek, Sinema Günleri'nin içi ile dışını bağdaştırmak istedim. Gene gösterime girmiş olan *Bekçi* filmi ile öz açısından yakınlıklar gösteren *Albay Redl* filmini de bu nedenle irdeledim.

Sinema Günleri'nde gösterilecek yabancı filmlerden yirmisini çeşitli uluslararası şenliklerde görmüştüm, ayrıca önerebileceğim başka filmler de var. Örneğin dünyanın en iyi canlandırma filmi seçilen *Masallar Masalı*, Cannes Şenliği'nde 1984'de büyük ödül alan Japon filmi *Narayama Türküsü*, geçen yıl aynı şenlikte ödül alan genç Yugoslav yönetmeni Emir Kusturica'nın iki filmi, *Babam İş Gezisinde* ve *Dolly Bell'i Anımsıyor musun?*, Alain Resnais'nin *Amerikalı Amcam*, Macar filmleri *Vera'nın Eğitimi* ve *Prenses*, İngiliz filmlerinden alçakgönüllü ama hoş örnekler olan *Yerel Kahraman* ile *Bir Yabancıyla Dans* bunlardan şu anda sıralayabileceklerim. Gene geçen yıl Cannes Şenliği'nde izlediğim *Resmi Tarih*'e öznel ve nesnel nedenlerle ayrı bir yer ayırmaktan kendimi alamadım.

Bir Türk Trajedisi

Sabahattin Ali'nin romanından Feyzi Tuna'nın uyarladığı *Kuyucaklı Yusuf* filminden çıkarken, yönetmenin yazardan en ince ayrıntısına değin aldığı kıyım sahnesi vardı aklımda. Bir delikanlının, evine gelip karısının analığı tarafından kasabanın eşrafı ve yüksek devlet görevlilerine peşkeş çekildiğini gördüğü an, tabancasını çekip ortalığı bir kan gölüne çevirmesi, çok çarpıcıydı. Yazar gördüğü, duyduğu ya da yarattığı bu manzaradan öylesine etkilenmişti ki, sanırım, romanını bu finalden hareketle yazmaya başlamıştı. Sinema için ise daha da etkileyici bir başlangıç noktasıydı bu olay. Görsel olarak izleyiciyi sarsacak tüm unsurlar vardı sahnenin içeriğinde.

Sabahattin Ali, bu cinai olayın nedenlerini, taa Yusuf'un küçüklüğünden başlayarak kurmuş ve sorumluluğu kasabanın çürüyen düzeninde görmüştü. Karısını gömen Yusuf, "Bir kere daha dönüp geriye baktıktan ve ömrünün en korkunç senelerinin geçtiği bu kasabaya yumruğunu uzatıp tehdit eder gibi salladıktan sonra, atını ileriye, dağlara doğru sürdü." Beş altı kişinin kanına giren Yusuf, bu tümceden sonra gelen ve romanı bitiren kısa paragrafta, aklanmıştır bile.

"İçindeki bütün yıkıntılara, bütün kederlere rağmen başını yere eğmek istemiyordu. Matemini ortaya vurmadan tek başına yüklenecek ve yeni bir hayata doğru yürüyecekti."

Sabahattin Ali açıkça Yusuf'u bir toplum kurbanı simgesi olarak almış, romanını bu çizgi üzerine kurmuştu. Yazar bu satırları okuduktan sonra kitabı kapatıp

geriye doğru düşünen okura bu aklanma için gerekli malzemeyi de yeterince sağlıyordu. Aynı etkinin filmde yaratıldığını, olayların bir insanın toplum içindeki güçlerle hesaplaşmasının sıçrama taşları olarak geliştirildiğini söylemek zor. Sarhoş Şakir, hançerli Etem, havalı Hilmi Bey'in ya da yeni kaymakamın, böyle bir çizgiyi geliştirmeleri de olası değil zaten. Filmin, tüm dil ve anlatım olanaklarına rağmen, uyarlandığı romandan geride kalmasının nedeni de bu. Joseph von Sternberg'in Theodore Dreiser'in romanından uyarladığı *Bir Amerikan Trajedisi* gibi.

Bu romanı sinemaya uyarlaması istenen Ayzenştayn'ın, *Bir Sinemacı'nın Düşünceleri* adlı yapıtında aktardığı tartışmalar, bir Türk trajedisi olan *Kuyucaklı Yusuf*'u da açımlar nitelikte olduğu için çok ilginçtir. *Bir Amerikan Trajedisi* romanının kahramanı Clyde Griffith, bir aşk gecesi geçirdiği bir işçi kızı hamile bırakınca, o devirde ABD'de çocuk aldırmak yasak olduğundan, kızla evlenmek zorunda kalır. Ama bu evlilik, kendisine deli gibi âşık olan zengin sevgilisiyle bozuşup tüm yükselme umutlarını geri atması demektir. Bir ikilemle karşı karşıyadır Clyde. Ya sınıf atlama umudunu, ya da hamile bıraktığı kızı yok edecektir. Dreiser Clyde Griffith'in kafasında ve vicdanında, özü hep yükselmeye dayanan Amerikan (rüyası) Gerçeğini tartışır. İkinci şık ağır basar. Hamile sevgilisini bir sandal safasında ortadan kaldırmak için özenli bir cinayet tasarlayan Clyde tasarımını uygulamaya koyacağı an, korkunç bir ruhsal kargaşa yaşar. Onun bu halinden korkan kızın paniği, oğlanın paniği derken, daha ne olduğunu anlayamadan sandal devrilir ve kız boğulur. Artık geri dönüş yoktur Clyde için. Planının ikinci bölümünü uygulamaya koyacaktır. Ama yakalandığında ve romanın ikinci cildini kapsayan mahkemesi sırasında, yasal mekanizmanın politikanın göbeğinde olduğu ABD'de, Clyde politik güçler çatışmasının ortasında kalır ve bireyin trajiği yerini Amerikan trajedisine bırakır. Clyde'ın suçlu bulunup elektrikli sandalyeyi boylaması önemli değildir artık. Dreiser için de Clyde'ın suçluluğu ya da suçsuzluğu değil, onu bu eyleme iten nedenlerdir önemli olan. Ama Ayzenştayn, bu filmin yapılması için anlaştığı Paramount şirketine gittiğinde büyük patron Ben P.Schulberg sorar:

"Şimdi Clyde Griffith'i suçlu mu gösteriyorsunuz suçsuz mu?"

Bırakalım Ayzenştayn sözcüğü sözcüğüne anlatsın konuşmayı.

"Yanıtladık:

"— Masum.

"— O zaman senaryonuz Amerikan toplumuna karşı korkunç bir meydan okuma oluyor...

"Ona açıklamaya çalıştık ki, bize göre, Griffith'in suçu, yaşamının ve filmdeki kişiliğinin gelişme sürecinin her aşamasında, kendisini etki altına alan toplumsal güçlerin eyleminin sonucudur... Bize göre, bu işin ilgi çekici noktası da budur...

"— Biz şöyle iyi bir cinayet çerçevesinde gelişen, gıllığışsız polisiye bir filmi tercih ederdik... Ve iyi bir aşk hikâyesi, diye yanıtladı bizi beyefendi iç çekerek."

Gene de Ayzenştayn'ın senaryo üzerinde çalışmasına izin veriyorlar. "Hissettiğiniz gibi yapın... Bakarız..." diyorlar.

Ivor Montagu'nun yardımı ile korkunç bir hızla işe girişiyor Ayzenştayn. Önce çıplak eylem çizgisini çıkartıyor ortaya. Sonra bazı olguları değiştiriyor. Yeni olgular yaratıyor. Bazı karakterleri değiştirip bazılarını çıkartıyor. Clyde'ın bilinç ve bilinç-altını iyice irdeleyen durumlar yaratıyor. Eli kulağında olan seçimlerde karşı karşıya gelecek olan avukat ve savcının, bu karşıtlığı kıyasıya mahkeme salonunda sürdürüp, bir insanın canı üzerine politik oyunlar yapmalarının iyice altını çiziyor. 5 Ekim'de teslim ediyor senaryosunu Paramount'a ve yazar Dreiser'a. Dreiser yere göğe koyamıyor senaryoyu. 23 Ekim'de Paramount, yazara rağmen, Ayzenştayn ile olan kontratını bozuyor. Bir yıl sonra aynı romanı Joseph von Sternberg'e çektiriyor. "İyi bir cinayet çerçevesinde gelişen, aşk

Bedirhan Toprak

SIRÇA MEZAR

daha güneşle
kaç kuş
göğsünüzde

çırpınır durur dursun gün
çünkü durur
bütün kanatlar için bu bütünmavi gökyüzleri

çırpınır
al yanaklı bir çocuk yüzünden kaç kuş
tırnakları yaşınızla ağır

durur
kaleden kaleye köprüden denize kaç kuş
gemiler kirli sağır

çırpınır
yürür sevgisi rüzgâr saç takılır süs kuşları sesleri çın
soluk göğsünüzde sakınır

durur
kenarı oya desenli defterin gül sözcüğünde kaç kuş
yaprak kıvrılır kalır

çırpınır durur
kıyısız lacivertlerde sonsuz beyaza doğru bir kuş son
yorulur

işte gece
kaç kuş
göğüskafesinizde

---

hikâyesi acıklı, gıllıgışsız bir polisiye film" olarak. Paramount'u mahkemeye veriyor Theodore Dreiser. Ve hep Ayzenştayn'ın bir gün bu filmi Sovyetler Birliği'nde gerçekleştireceğini umuyor... Ama o sırada Ayzenştayn sınırın ötesinde *Que Viva Mexico*'yu çekiyor..

Bilmiyorum, *Kuyucaklı Yusuf* filmini izledikten sonra, niye bu olayı anımsadığımı ve Ayzenştayn'ın ülkemizde de yayımlanan *Bir Sinemacı'nın Düşünceleri* yapıtının "Bir Amerikan Trajedisi" bölümünü bir kez daha okuyup niçin size aktardığını anlatabildim mi?

Sizce Kuyucaklı Yusuf masum mu? →

"Bekçi" Redl

Sinema Günleri'nde Istvan Szabo'nun *Albay Redl* filminin gösterileceğini öğrenince, Ali Özgentürk'ün *Bekçi* filmini anımsamadan edemedim. Kara bir güldürü niteliği taşıyan *Bekçi*'ye karşılık, tinsel boyutları ağır basan ve bir kişiliğin çözümlenmesini, Macar sinemasının trajiğe ağırlık veren genel çizgisinde ele alan bir film olan *Albay Redl*, kraldan çok kralcı bir asker kişinin öyküsünü anlatıyor.

Gerçek bir olaya dayanan yapıntı bir öykü. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun son yıllarında, yoksul bir demiryolcunun çocuğuyken, Ordu'nun en üst makamlarına kadar tırmanıp casusluk suçundan tutuklanacakken intihar eden Redl adında bir subay gerçekten var.

İngiliz oyun yazarı John Osborne *Benim İçin Bir Yurtsever* diye bir oyun yazmış bu subay üzerine. Stefan Zweig *Dün'ün Dünyası* adıyla, Habsburg Monarşisinin son günleri üzerine yazdığı kitabında "Redl Olayı"na bir bölüm ayırmış. Birinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında yayımlanan, Egon Erwin Kisch'in *Redl* yapıtı da bu albayı anlatıyor.

Ama Istvan Szabo, geçen yıl Cannes Film Şenliği'nde, daha çok eşcinselliğinin ve casusluğunun altı çizilen bu kahramanın onu pek ilgilendirmediğini, bu yüzden de gerçek olaylardan ve Redl'in gerçek kişiliğinden uzaklaştığını söyledi.

Film, Redl'in, çocukluğundan başlayarak yükselişini izliyor. Film, bir tutkunun, sınıf atlama tutkusunun ve sadakatın filmi. Yoksul bir aileden gelmesine rağmen her nasılsa yakaladığı subay olma fırsatını değerlendirmek için her şeyi yapıyor Redl. Geçmişini, ailesini, kökenini bilinçli bir çaba ile unutuyor. Büyük çoğunluğu soylu oldukları için subay olmak zorunda kalmış arkadaşları arasında ulaştığı yerden düşmemek için her yolu deniyor. Subaylığı bir meslek değil hobi olarak gören arkadaşları arasında zor olmuyor bu yükseliş. Ama bir an açık verdiğinde, günah keçisi olmaktan kimse kurtaramayacaktır onu. Yerleşik düzenin kuralları, yoksul demiryolcuların oğullarını ancak kullanılabilecekleri yere kadar yükseltir. Çizmeyi aşanlar ya da oraya kendi başlarına yükseldiklerini sananlara en ağır biçimde bildirilir hadleri. Şerefsiz bir ölüm ile.

Szabo'nun bu filmi ağır sinema diline rağmen, görsel açıdan yetkinliği ve Klaus Maria Brandauer'in boyutlu oyunu ile rahat izleniyor.

Açımlamaya çalıştığı kahramanın kişiliğinin (bizde Bekçi Murtaza çağrışımı yaptıran) kraldan çok kralcı yanının evrensel geçerliliği de *Albay Redl*'i Sinema Günleri'nin izlenmesi gereken filmlerinden biri yapıyor.

Resmi Tarih

Bu filmi de Cannes Şenliği'nde izledim geçen yıl. Gösterimden sarsılmış bir biçimde çıkarken, başka ülkelerden eleştirmen arkadaşlar kendi aralarında konuşuyorlardı. (Ben kimse ile konuşacak halde değildim. Yüreğimin haykırışları dinmek bilmiyordu ki!) "Evet, etkileyici bir film. Ama mizanseni biraz klasik. Evet. Hayır. İyi oynanıyor, değil mi? Bana biraz biçemci geldi kadının oyunu. Neymiş o kadının adı. Ben zaten o meydan delilerini görmüştüm televizyonda. Ne acı ama. Neyse işte diktatörler de gitti ya! Falklands gitti, diktatörler de bitti. Yaşasın Kraliçe. İngiliz misiniz? Evet. Yaşa. Haydi Blue Bar'a gidelim de bir 'kırmızı' içelim. Filmden etkilendiniz galiba. Hah hah ha.."

1976 yılı ile 1983 yılı arasında Güney Amerika'nın güzel ülkelerinden Arjantin, yönetimlerin en çirkini ile yönetildi. Politik cinayetler, işkenceler, kaçırılan insanlar, resmi terör, gayri-resmi terör günlük yaşamın kaçınılmaz bir parçasıydı. Ama bir yönetimi bu yöntemleri kullanmaya iten varlık nedeni neydi?

Küçük İskender

AHLAKLAKSIZLIK

artık zamanın da üstünde sık bir şehirde
mazgallara kapatılmış, büyüyemeyen çocuklar için
kafatasları çelikten adamların şarkılarını
ya da rahibe pelerini altına gizlenmiş
gözleri irin torbalarıyla kanlı şeytanları
bir ruhun turuncu mihrabına getirip
ordan aşağı atmalı..

sisle örtülü bir tanrı yüzünde ortalık
henüz
güpegündüz bir şalla sarıldıysa dörtnala
karanlık bir an
çirkin bir vinçin organik çengelinde
çağdışı bir cadı gibi kusarken kanlı
asılı kaldıysa
delikanlılarla yatıp kalkan ivedi bir caddenin
dedeleri, dişsiz oratoryolar gibi embriyo ise
rahmine sıçarım böyle anaların diye
küfrederek dua adına açılıyorsa engerek yuvası avuçları
peygamber develerinin
artık zamanın da üstünde şahsiyetsiz bir sık şehirde
mazgallara kapatılmış, büyüyemeyen çocuklar için
kutsal kabahatleri ve mecazi kerhaneleri
bir ruhun turuncu mihrabına getirip
ordan aşağı atmalı..
ve bu sülalenin bütün arsız, ağızsız ağıtlı kapılarını
o sisli yüzlerin yüzüne kapatmalı..

Sanırız *Resmi Tarih* filminin en önemli yanı bu noktaya parmak basması, duygusal bir öykü temelinde Arjantin'in yedi yıl içinde geçirdiği süreç konusunda açıklama getirmesidir.

Costa Gavras'ın *Kayıp* filminde Şili üzerine yaptığı açıklamalardan daha sağlıklı ve daha derinlemesine yapılan bu sinematografik eylemin başarısı, doğaldır ki acılı süreci, yönetmeninden oyuncusuna, ışıkçısından set işçisine filmi yapan tüm ekibin yaşamış olmasından geliyor.

Luiz Puenzo'nun yönettiği film diktatörlüğün son yılı olan 1983'de başkent Buenos Aires'de geçer. Özel bir okulda tarih öğretmeni olan Alicia, ülkenin yeni ekonomik sürecine katılan uluslararası şirketlerle iş çevirmeye çalışan, işadamı kocası Roberto ve evlatlıkları küçük kız çocuğu Gabi ile yaşamaktadır.

Konserve, 11.12.1979, 33×44 cm — Horst Jansser

Okuttuğu tarih resmi tarihtir. Her ne kadar öğrencilerinden bazıları bu tarihin gerçekleri yansıtmadığını ileri sürerlerse de, onlara hoşgörülü bakan Alicia, düzenden kuşkuya düşmeyecek denli küçük dünyasında rahat ve kapalı yaşamaktadır.

Bu arada sürgünden dönen bir kız arkadaşı Alicia'nın kafasına ilk kuşku tohumlarını atar. İnsanların bir gün birdenbire nasıl ortadan kayboluverdiklerini, "Mayo Meydanı Delileri" adı verilen kadınların her gün kayıp çocuklarını ve torunlarını ellerinde resimlerle dönerek aradıklarını anlatır.

Birkaç olay giderek Alicia'nın kafasına korkunç bir kuşku sokar. Acaba canı kadar sevdiği evlatlığı zorla bir düzen karşıtının kucağından koparılmış bir çocuk mudur? Kocası şiddetle karşı çıkar bu kuşkuya. Yoksul bir kadından satın almıştır çocuğu ve bu meselenin tartışılmasını istemediğini kaç kez söylemiştir karısına.

Kuşku Alicia'nın bilincini besler ve bağrına taş basıp Gabi'nin geçmişini araştırır. Bulguları yaşamını acılandırırsa da insanlık onurunu kazandırır ona. Gabi'nin anneannesini bulur. Aynı zamanda kocasının ülkeye egemen olan çıkar zincirinin bir halkası olduğunu da anlar.

Kocası ise onun bu tavrı karşısında iyice hırçınlaşır. Bir yandan, belki de tek insancıl yanıyla bağlı olduğu Gabi'nin elinden gideceğini anlaması, bir yandan da çöken diktatörlüğün kirli çamaşırlarının ortaya dökülmesi nedeniyle korkunç bir biçimde döver karısını Roberto. Tam bir işkenceci gibi.

Alicia için artık her şey bitmiştir. Evi, evliliği, resmi tarih öğretmenliği. Bir tek dostu kalmıştır: Gabi'nin anneannesi.

Belki resmi tarihi yazanlar Alicia'yı bağışlamayacaklardır ama, Tarih herhalde bağışlayacaktır.

Çok iyi oynanan, çok iyi yönetilmiş, özünün yoğunluğuna rağmen sinema sanatına ihanet etmeyen, insanlık onurunu yücelten bir yapıt *Resmi Tarih*. □

BİR "ZEİTGEİST" ROMANI: HAYAL VE ISTIRAP

Güven Turan

Selim İleri'nin son romanı *Hayal ve Istırap*, kolaylıkla yanlış okunup yanlış değerlendirmelere yol açabilecek bir roman. Hele hele, romanı okurken, bir yazınsal metni okuduğumuzu, "roman" okuduğumuzu bilmiyor da, ya anlatılan öyküyü izliyor ya da, özellikle son yıllarda olduğu gibi, romanın kuyruğuna bir başka "disiplinin" adını ekliyorsak, yani değerlendirmemizde roman bir nedense sadece, *Hayal ve Istırap*'ı daha da kolaylıkla harcayabiliriz... Neden tehlikeli bu roman? Neden, kitabı okuduktan sonra, Selim İleri'yi cesaretinden dolayı kutlamak geçti içimden? Bu tehlike öncelikle *Hayal ve Istırap*'ın bildiğim kadarıyla Türkçedeki *ilk* "Zeitgeist" romanı oluşundan kaynaklanıyor."Zeitgeist" "Çağın ruhu" diye çevrilebilecek Almanca bir terim. En basitinden bir çağın belirgin özelliklerinin o çağı tanımlayıcı olarak kullanılması anlamına geliyor. Ve Selim İleri de bu romanında 1930'ların sonları ile 1940'ların başlarını anlatıyor... Ama ne anlatmak!

Roman üslupları içinde en yaygını değilse bile, sık sık başvurulanı "bulunan metin" ya da "gönderilen metin" tipidir. Bu yönteme göre, roman iki metinli olarak ele alınır: Birinci metin, yapıtı bulanın ya da yapıt eline geçenin metnidir. Bu metinde ya bulunuşun öyküsü anlatılır, ya yazılışının öyküsü anlatılır ya da çözüm ve yorumu yapılır. Hepsinin birlikte kullanıldığı da görülür. Sartre'ın *Bulantı*'sında olduğu gibi sadece kısa bir sunuyla da ana metin paranteze alınır. Bu yöntem, romanın yazarından daha bağımsız (hem kişi hem üslup olarak) ele alınmasını sağlamaktadır. (V.Nabakov ise bu yöntemi, akademik eleştiri ile alay etmek için de kullanır *Pale Fire*'de).

Hayal ve Istırap'da, roman bir yayınevine gönderilmiştir. Yayınevinin "okuyucu"su (garip bir sözcük oldu ama, nasıl adlandırabiliriz ki, bir yayınevinde, yayınevine gelen yapıtları okuyup notlayan kişiyi?) sert bir dille eleştirir: "Popüler eserlerin kötü bir kopya"sıdır bu roman! Ve işte, *Hayal ve Istırap*'ın en can alıcı noktası da bu tanımda yatmaktadır! En güçlü ve en ölümcül tehlikelere açık olduğu için de, en zayıf noktası!

Selim İleri, benim bildiğim, yazılarından da anlayabilineceği gibi, Türk romanını en "hurda teferruatına" kadar

Margarit, 30.8.1981 29 × 27.5 cm,
Horst Janssen

okumuş, incelemiş bir yazardır. Ve gene, "popüler" denilip bir kenara atılmış romanlara da (salt bu haksız dışlamaya Selim İleri'nin bir yazar olarak, yazılanlara saygısının tepkisi diye de değerlendirdiğim) özel bir ilgi duyduğu bilinmektedir. İşte bu özellikleriyle Selim İleri, Mediha Funda'nın "aşk, ıstırap" dolu hayatının romanını yazabiliyor, Mediha Funda'nın ağzından. Büyük bir başarıyla da üstesinden geliyor, bu zor işin... Sonuna kadar, aksatmadan götürebiliyor...

Belli bir çağda geçen olayları, o çağın romanı, öyküsünün dili ve üslubu içinde sunan yapıtlar elbette yazarının yazarlık becerisini gösterdiği, yazarlık cambazlığı ürünleri değildir. Genellikle amaç, bu yolla çağın eleştirisini yapmaktır. Selim İleri de *Hayal ve Istırap*'ta, çok duygulu, dahası coşumcu diye adlandırdığımız o dönemin, o dönem romanlarının nasıl, çağına uygun olarak "efendi/köle", "ezen/boyuneğen", "yöneten/yönetilen" dengeleri üzerinde durduğunu gösteriyor. Ve bu nitelikleriyle de roman, Selim İleri'nin *Caz, Saz, Düğün, Varyete*'de iyice belirginleşen keskin "taşlamacı" yanına da ışık tutuyor. Çünkü, bir başka açıdan bakıldığında *Hayal ve Istırap* bugünün de romanıdır, bugünün de bir sergilemesidir.

Kısacası, çok dikkatle ve özellikle de, şimdiye dek Türkçe'de alışageldiğimiz okumalar dışında, okunması gereken bir roman *Hayal ve Istırap*. Umarım, her zamanki aceleciliğimiz, kolaya kaçmacılığımız içinde, dışlanmaz, hele hele gözardı edilmez.

Goya Gibi, 26.12.1976 25.5 × 16.9 cm
Horst Janssen

DERGİMİZE GÖNDERİLEN KİTAPLAR

Şiir

YERYÜZÜ AŞKIN YÜZÜ OLUNCAYA DEK, Adnan Yücel, Yön, 78 s.
BURALARDAN GİTMELİYİM, Fergun Özelli, Gündem, 80 s.
YANARDAĞIN ÜSTÜNDEKİ KUŞ, Ülkü Tamer, Can, 272 s.
ALEVDEN ŞARKILAR, Çetin Boğa, Yaba, 64 s.
SEVMEKTEN BAŞKA, Özgen Seçkin, Öğretmen Yayınları, 62 s.
BUGÜNÜ YAŞAYAN KALIR, Özgen Seçkin, Ayko, 96 s.
KÜBA ŞARKILARI, Nicolas Guillen, Çeviren: Özdemir İnce, De, 158 s.
DÖNÜŞÜM, Taylan Koryürek, Aydabir, 96 s.
UNUTULMUŞ KENT, Onat Kutlar, Ada, 86 s.

ACILAR DÖNEMİ, Şükran Kurdakul, İzlem, 80 s.
KARALTI, Turgay Özen, Beyaz, 112 s.
BU RESİMDE KİMLER VAR, Sennur Sezer, Çınar, 62 s.
EKSİK BİR GÖKYÜZÜ, Bedrettin Aykın, Dayanışma, 64 s.
SEN GENE GÜL, Tevfik H. Şenyuva, Duvar, 80 s.
KUŞU SULAR İÇTİ, Tevfik H. Şenyuva, Nitelik, 64 s.
KASIM ÇİÇEKLERİ, Sabahattin Kömürcüoğlu, 80 s.
TEKKEDE BAHAR, Mehmet Müfit, Çizgi, 48 s.

Roman

UĞULTU, Yücel Feyzioğlu, Memleket/ Kaynar, 288 s.
PICADILLY'NİN KIRMIZI IŞIKLARI, Mehmet Fehmi İmre, Estetik, 98 s.
GERÇEĞİN FANTASTİK TAHAYYÜLLERİ, Mehmet Fehmi İmre, Estetik, 104 s.
RÜZGÂRIN SESİ, Mehmet Komşu, Lir, 184 s.
TERSİNE DÜNYA, Orhan Kemal, Yön, 160 s.
KARA BAHAR, Henry Miller, Çeviren: Ahmet Atalağ, İmge, 280 s.
KUTSAL SIĞINAK, William Faulkner, Çeviren: Hamdi Koç, De, 294 s.

Öykü

SİYAH, Mehmet Fehmi İmre, Estetik, 52 s.
ŞEY... Remzi İnanç, De, 120 s.
KAVAKLAR GÜNEŞİ ERKEN GÖRÜR, Mustafa Gökşen, Yazko, 150 s.
YANLIŞ CENNETİN KUŞLARI, Güney Dal, Türkçe-Almanca karşılıklı basım, Dağyeli, 100 s.
SÜRGÜNDEKİ ŞİLİ, Seçme Öyküler, Çeviren H.Okan Alkar, De, 276 s.

Eleştiri, İnceleme, Araştırma

DÜŞTEN DÜŞÜNCEYE, Jak Deleon, yazılar, İmge, 280 s.
ŞİİR ÜZERİNE DÜŞÜNCELER, Mallarmé, araştırma, Çeviren: Mazhar Candan, Çizgi, 64 s.
EDEBİYAT İZİNDE, Mehmet Yaşar Bilen, eleştiri, Kerem, 144 s.
70 KUŞAĞI ŞİİRİMİZİ TARTIŞIYOR, Mehmet Yaşar Bilen, soruşturma, Yaba, 152 s.
İÇ SIZILARI, Ramis Dara, incelemeler, Dayanışma, 112 s.
ÇAĞDAŞ TİYATRODA HAROLD PINTER GELENEĞİ (1957 - 1975), Jack Deleon, inceleme, Puhu, 144 s.
SİNEMANIN EVRİMİ, Thorold Dickinson, inceleme, Çeviren: Nurçay Türkoğlu, Çizgi, 96 s.
UNUTULMUŞ YAZILAR, Memet Fuat, deneme, inceleme, 312 s.
DARWIN, Wilma George, inceleme, Çeviren: Müfide Pekin, AFA, 192 s.
CİNSELLİĞİN TARİHİ, Michel Foucault, inceleme, Çeviren: Hülya Tufan, AFA, 168 s.
KADINLAR SEKS VE PORNOGRAFİ, Beatrice Faust, inceleme, Çeviren: A.Erdem Bagatur, Yaprak, 148 s.

Çeşitli

KADIN OLMAK, Zeynep Oral, röportaj, Milliyet, 344 s.
İHANET YILLARI, Amerika'ya Karşı Çalışmaları Araştırma Komitesinin Tutanakları, Çeviren: Ülkü Tamer, Kavram, 176 s.

Çocuk

BOYAMA KİTABI, Emin Başaranbilek, Ayça Müze Yayınları, 24 yaprak.

Oyun

YÜRÜYÜŞ TÜRKÜSÜ, John Whiting, Çeviren: Cevat Çapan, Söylem, 122 s.

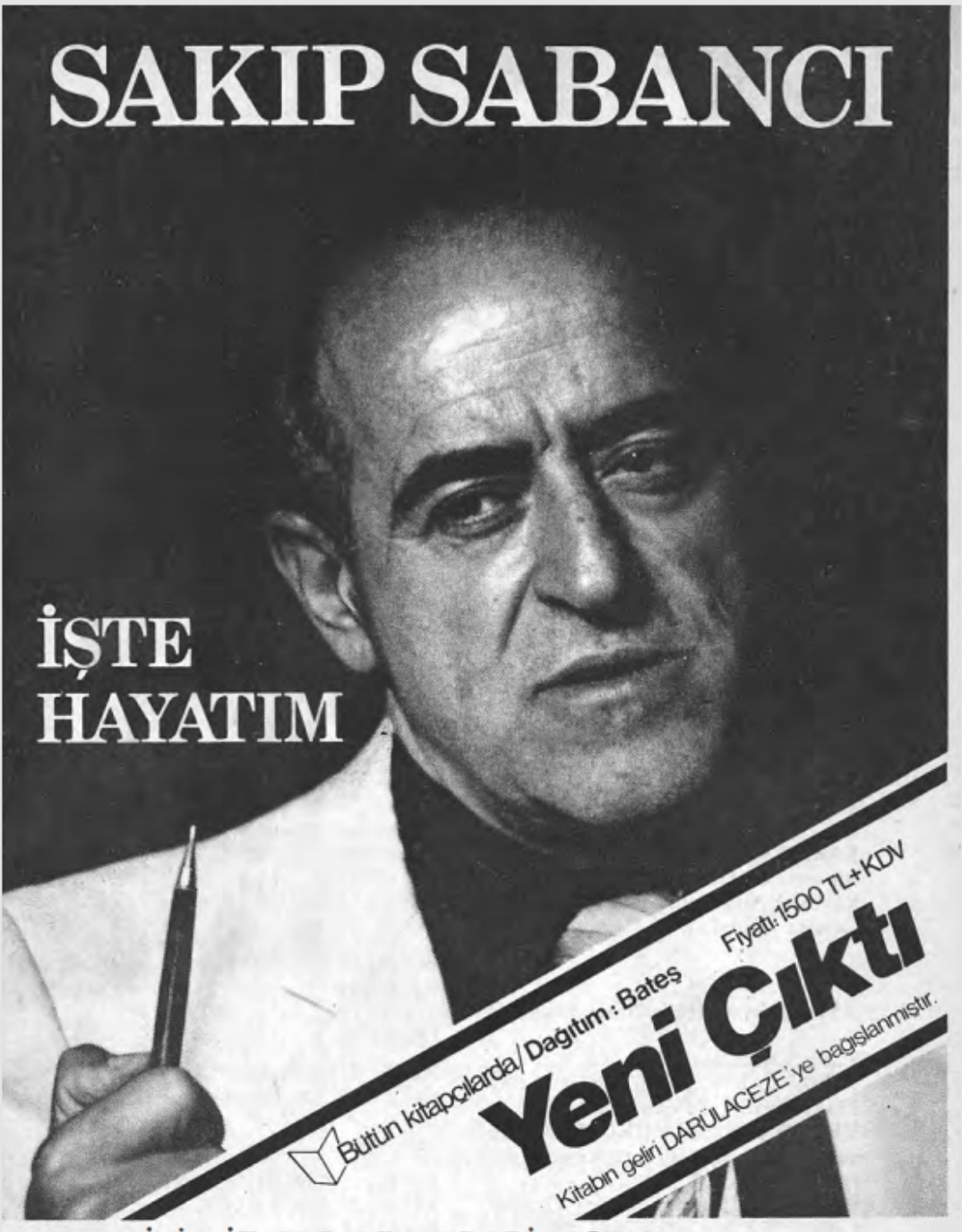
Müzik

MAYIS ÇİÇEĞİNDEN BARIŞ TÜRKÜSÜNE JOAN BAEZ, Burak Eldem, İmge, 152 s.

Felsefe

EROS VE UYGARLIK, Herbert Marcuse, Çeviren: Aziz Yardımlı, İdea, 308 s.
PLATO, Frederick Copleston, Çeviren: Aziz Yardımlı, İdea, 200 s.
HEGEL, Frederick Copleston, Çeviren: Aziz Yardımlı, İdea, 132 s.

SAKIP SABANCI



DAHA İYİ HİZMETLER VEREBİLECEK **DARÜLACEZE** İÇİN ELELE

DARÜLACEZE'nin Akbank Şişli Şubesindeki 240024 numaralı hesabına Türkiye'nin bütün banka şubeleri aracılığıyla en az 25.000.-TL. yatırarak banka makbuzunun kopyasını (H.Ö. SABANCI HOLDİNG P.K. 643 80005 KARAKÖY) adresine gönderenlerin adına **imzalı kitabımı** yollayacağım. 100.000.-TL ve yukarısını gönderenlere ise imzalı kitabıma ilaveten **DARÜLACEZE** tarafından **şükran belgesi** sunulacaktır.

ŞİMDİDEN TEŞEKKÜRLER, SAĞOLUN, VAROLUN....

Sakıp Sabancı

Not: Yapılan teberrular masraf yazılabilir.

"İndirimli, Armağanlı Kitap" olanağından yararlanın, kitaplığınıza yeni kitaplar katın!

Adam Yayınları'ndan seçeceğiniz en az altı kitabı
% 25 indirimle alın, bir de armağan kitap kazanın!

Nisan'86 / Yerli Şiir

Kitabın Adı/Yazarı	Kapak Fiyatı TL.	İndirimli Fiyatı TL.
❑ Şiirler / *Sabri Altınel*	550	410
❑ Rahatı Kaçan Ağaç / *Melih Cevdet Anday*	900	675
❑ Kolları Bağlı Odysseus / *Melih Cevdet Anday*	800	600
❑ Teknenin Ölümü / *Melih Cevdet Anday*	750	560
❑ Ölümsüzlük Ardında Gılgamış / *Melih Cevdet Anday*	750	560
❑ Tanıdık Dünya / *Melih Cevdet Anday*	700	525
❑ Buruk Dünya / *Orhon Murat Arıburnu*	800	600
❑ Bir Kapı Önünde / *Özdemir Asaf*	1100	825
❑ Yalnızlık Paylaşılmaz / *Özdemir Asaf*	1300	975
❑ Yort Savul / *Ece Ayhan*	950	710
❑ Şiirler 1959-1982 / *Ataol Behramoğlu*	1250	940
❑ Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi / *Memet Fuat*	3300	2475
❑ Günaydın Yeryüzü / *İlhan Berk*	1150	860
❑ Galile Denizi / *İlhan Berk*	950	710
❑ Aşıkane / *İlhan Berk*	1150	860
❑ Delta ve Çocuk / *İlhan Berk*	750	560
❑ Galata / *İlhan Berk*	1350	1010
❑ Yalnız ve Birlikte / *Egemen Berköz*	900	675
❑ Yerçekimli Karanfil / *Edip Cansever*	1400	1050
❑ Kirli Ağustos / *Edip Cansever*	1400	1050
❑ Şairin Seyir Defteri / *Edip Cansever*	1250	940

Kitabın Adı/Yazarı	Kapak Fiyatı TL.	İndirimli Fiyatı TL.
❑ Oteller Kenti / *Edip Cansever*	700	525
❑ Asıl Adı Gökyüzü / *Erol Çankaya*	800	600
❑ Dön Güvercin Dön / *Cevat Çapan*	550	410
❑ Om Mani Padme Hum / *Asaf Hâlet Çelebi*	600	450
❑ Acı Ertelenirken / *Arif Damar*	900	675
❑ Çok Yaşasın Ölüler / *Arif Dino*	1000	750
❑ Yine / *Metin Eloğlu*	1400	1050
❑ Şiirce / *Metin Eloğlu*	1350	1010
❑ Önce Kadınlar / *Metin Eloğlu*	600	450
❑ Bütün Şiirleri (1937-1983) / *Rıfat Ilgaz*	1700	1275
❑ Bütün Şiirleri / *Cahit Külebi*	1500	1125
❑ Tarih Kötüdür - İmzasız Elyazıları / *Barış Pirhasan*	750	560
❑ Yaşayıp Ölmek. Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler / *Oktay Rifat*	1500	1125
❑ Elleri Var Özgürlüğün / *Oktay Rifat*	1600	1200
❑ Çobanıl Şiirler / *Oktay Rifat*	1500	1125
❑ Denize Doğru Konuşma / *Oktay Rifat*	950	710
❑ Dilsiz ve Çıplak / *Oktay Rifat*	950	710
❑ Ezgili Yürek / *Ruhi Su*	1250	940
❑ Tüm Şiirleri / *Ömer Faruk Toprak*	1750	1310
❑ Beşibiryerde / *Can Yücel*	1750	1310

Armağan Kitaplar (birini seçiniz)

❑ Zamanın Yüreği / *Sabri Altınel*
❑ Çok Eski Adıyladır / *Ece Ayhan*
❑ İlkyaz Şikâyetçileri / *Edip Cansever*
❑ Yarasın Beyler / *Necati Cumalı*
❑ Hep / *Metin Eloğlu*
❑ Otopsi / *Halim Şefik*
❑ Tutuklunun Günlüğü / *Attilâ İlhan*
❑ Şiir Kitabı / *İsmet Özel*

Dergimizin Mayıs sayısında Adam / Yerli Roman - Öykü listesi sunulacak;
izleyen sayılarda da edebiyatın öteki türlerine yer verilecektir.

Adınız: .....

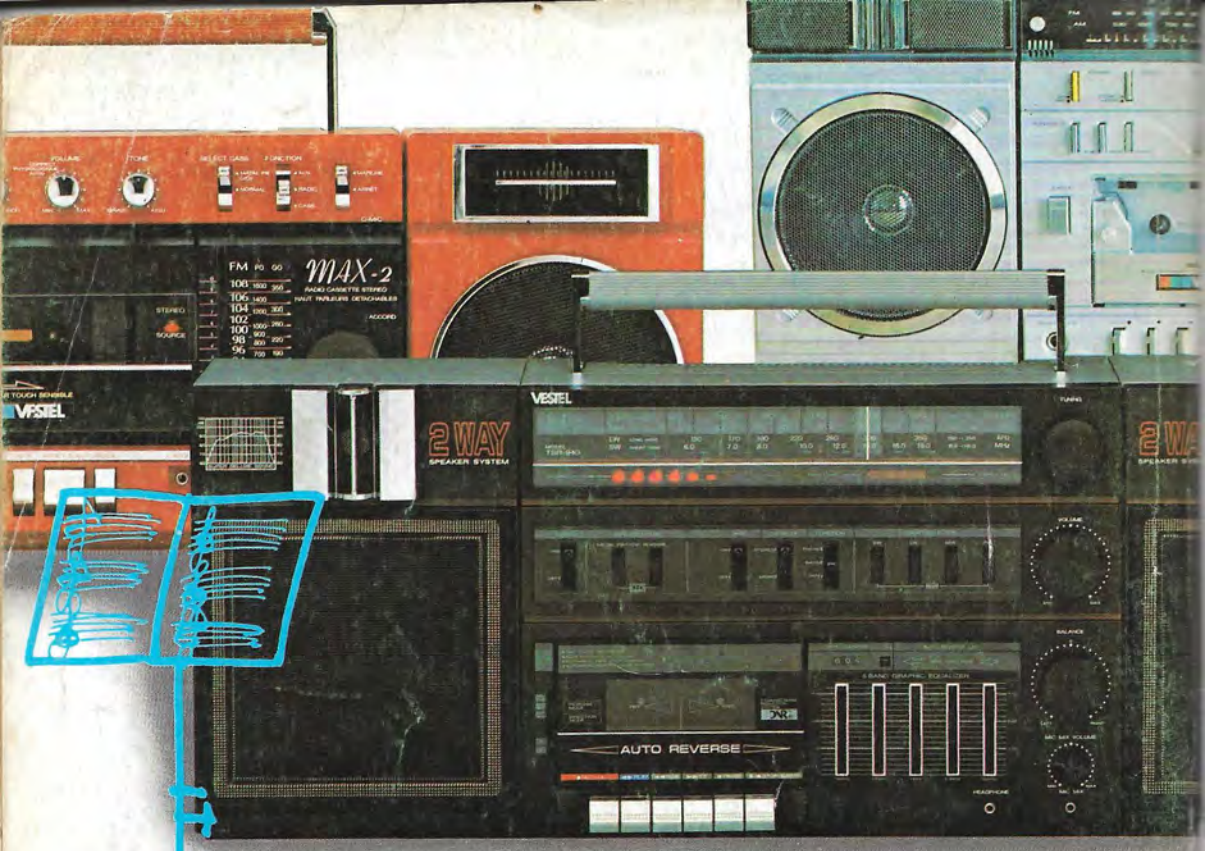
Soyadınız: .....

Adresiniz: .....

- Adınızı, soyadınızı, adresinizi yazınız,
- Seçtiğiniz en az altı kitabı ve bir armağan kitabı işaretleyiniz,
- Seçtiğiniz kitapların indirimli toplam tutarını Anadolu Yayıncılık, T.C. Ziraat Bankası Nişantaşı Şubesi, 135 No'lu hesaba yatırınız ya da havale ediniz,
- Listeyle birlikte makbuzu ya da fotokopisini Adam Yayınları, Büyükdere Cad., Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak-İstanbul adresine postalayınız.
- Tüm posta giderleri Adam Sanat Dergisi'nce karşılanacaktır.

Derginizi kesmek istemiyorsanız fotokopi gönderebilirsiniz.

SANAT ADAM



"ODA" ORKESTRASI

İster senfonik rock, ister oda müziği... İster cool jazz, ister folk...

Müziği, odanızda çalınıyor gibi duyabilmek için 7 ayrı tip Vestel mini müzik seti...

Odanızdaki büyük orkestralar.

Ekonomik "oda" orkestrası VESTEL TSR 940.

- *"4 track 2 kanal" stereo*
- *"Auto-reverse" sistem*
- *"Mixing" donanımı*
- *"Graphic Equalizer"*
- *"Dynamic Noise Reduction"*
- *"Tweeter-Woofer" hoparlörler*

VESTEL

"İleri teknolojiden üstün ürünler!"